

الأنا - الآخر

• ازدواجية الفن التمثيلي

تأليف:

د. صالح سعد

تقديم:

د. شاكر عبد الحميد

علم المعرفة

سلسلة كتب اللغة العربية بدمشق - المركز القومي للدراسات والبحوث - الكويت

صدرت السلسلة في يناير 1978 بمشرف أحمد مشاري العدواني 1990-1923

274

الأنا - الآخر

ازدواجية الفن التمثيلي

تأليف:

د. صالح سعد

تقديم:

د. تاجر عبد الحميد



الصواب المنشورة في هذه السلسلة تعبر عن رأي كاتبها
ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس

المبتدوء المبتدوء المبتدوء

7	إهداء
	تقديم
9	الألف والآخر... أو المسرح بوسطه : إيدياها متجددا ،
	القسم الأول
31	معارفات مبدئية
	الفصل الأول
33	من هو الممثل ؟
	الفصل الثاني :
35	المحاكاة... لغة واجبة التقليد... الخالقة
	الفصل الثالث :
73	الممثل... أساسه هو التحول والتجسيد
	الفصل الرابع :
93	تحولات الممثل عبر العصور
	القسم الثاني :
131	فن الأداء... مفارقات تقنية وحلول عملية
	الفصل الخامس :
133	الدهشة والذهن... فضاءات المعرفة
	الفصل السادس :
161	المخرج وممارس التمثيل
	الفصل السابع :
179	الممثل في المسرح الشرقي
	الفصل الثامن :
193	البحث عن الممثل العربي... هموم وآفاق
211	الألف... القرون
231	بيلوجرافيا
249	الهوامش

تقديم «الأنا والآخر»

أو المسرح بوصفه «إبداعاً متجسداً»

المسرح فعل معرفة، وتعرف، وإدراك، وفهم، وتذكر، وتخيل، وانفعال، ونهويم، وإيهام، واتصال، واستشراق، وتغير، وامتزاج بين شخصيات، وحيوات، وأفكار، ومشاعر، وصور، المسرح فعل كينونة وحرية، وتحرر، ووجود، وتداخل خصب بين أفعال الأداء، والتلقي، والتخيل، والاستمتاع، هذا بعض ما يقوله لنا هذا الكتاب.

يستغرق مؤلف الكتاب في فكرة التمثيل وفي حياة الممثل، يفرق نفسه في بحرهما، ويجهد عقله ووجوده في استكشاف أعماقهما، ثم يعود لنا وقد كلفه التعب والفرح، في إحدى يديه لأن، وفي الأخرى أصداف.

يعالج هذا الكتاب فكرة التمثيل والمفاهيم المتسوعة للممثل، لكنه لا ينتمي إلى طراز الدراسات المسرحية التقليدية، بل إلى الحقل المعرفي الجديد المسمى «الدراسات البينية» Interdisciplinary. ولذلك فهو يستفيد في عرضه لموضوعه واستكشافه لحياتهما بأفكار عبدة

«التمثيل فعل بحث عن الهوية، وهو بحث لا يجد ثباته إلا بأن يعيد نفسه»

ش. ع.

مستمدة من حقول معرفية أخرى، كالفلسفة وعلم النفس والسياسة والتاريخ والاقتصاد، إضافة - بطبيعة الحال - إلى الدراسات الأدبية عامة والمسرحية على نحو خاص.

يتعرض المؤلف لتعريف الممثل، أو الأخرى تعريفاته وحالاته. فمن هو الممثل؟ ما جوهره وماهيته؟ ما أصول صنعته وطبيعته وحقيقته؟ من أين يأتي وإلى أين يأخذنا معه؟ من الممثل؟ هل هو المقلد المحاكي؟ هل المتظاهر بأنه شخص آخر؟ هل المتخصص لشخصيات أخرى تنتمي إلى مكان آخر وزمن آخر؟ هل الممثل شخصية تعيش في مثزلة بين منزلتين، منزلة الواقع والحقيقة ومنزلة الحلم والخيال والأسطورة؟ ثم كيف تقوم هذه الشخصية بالفصل بين هذين العالمين أحياناً ثم الوصل بينهما أحياناً أخرى؟ من الممثل؟ وما الذي يقفله حيناً؟ وما الذي نفعله فيه؟ وهل يوجد في داخل كل منا ممثلاً؟ وما أصول هذا الازدواج المتأصل الملازم لطبيعة الممثل وطبيعة عمله؟ هل هو تليس أم التياس؟ صدق كاذب؟ أم كذب صادق؟

ما أصول الترفيه والتسلية والمتعة المرتبطة بالمسرح؟ كيف يحدث التوحد والتخصص؟ كيف يحدث الارتجال؟ ما طبيعة العرض والأداء والاستعراض؟ ما علاقة التمثيل بالبحث عن الهوية وبالملاقة بين الأنا والآخر؟ وما ارتباط الفعل المسرحي بالثقافة والتداخل الحضاري والتبعية الثقافية وأليات السوق والتجليات المتزايدة للعولمة؟ هذه وغيرها غيض من فيض هذا الكتاب ومما يحاول أن يبوح به.

الأنا المسرحية ونشاط التوحد

التمثيل فعل بحث عن الهوية، وهو بحث لا يجد غايته (إلا بأن يقفدها، ومن ثم فإن وجود الممثل يقع في منطقة الغياب أكثر من وقوعه في دائرة الحضور) إنه غياب من أجل الحضور وحضور من أجل الغياب، غياب لـ «الأنا» الخاصة بالإنسان العادي المحدود، الذي تمرقه في الحياة، وحضور لـ «الذات» الخاصة بالممثل اللامحدود الموجود الآن هناك في فعل خاص، فوق تلك الخشبة السحرية الفارقة في ضوء شفاف أو في عتمة موحية.

«الأناء Ego هي الإنسان العائدي الموجود الآن هنا يعاني النقص والفقد والخياب. أما «الذات» Self في ضوء تميزات يونج فهي ما نطمح إليه جميعنا. إنها الاكتمال والتحقق والوجود، حالة مستقبلية عندما تتحقق تتحول إلى «أنا» ناقصة سببياً، ثم إنها تعاود الصعود مرة أخرى على مدارج الكمال. وهكذا يضل الممثل يخرج من «أنا» الناقصة ويتعرق شوقاً للوصول إلى ذاته الكاملة، ولا يحدث هذا بطبيعة الحال من خلال سلسلة متصاعدة من عمليات المحاكاة والتقمص والتحول والتوحد والاكتمال:

لا يحدث التوحد بين الممثل (الإنساني/الفرد/الأناء) والشخصية المسرحية (الذات/المتحققة/الجماعية)، لكنه يحدث أيضاً بين الممثل متوخذاً مع شخصية المسرحية من ناحية، ثم بين الجمهور في وضعية المتلقي من ناحية أخرى. ومن ثم يكاد فعل التمثيل المسرحي يكون أكثر مظاهر الوجود الإنساني التي تجلّي فيها نشاطات التوحد والتوحد المقابل.

والتوحد ليس مجرد عملية سيكولوجية تحدث عندما نقرا رواية أو نشاهد فيلمًا أو مسرحية، لكنه نشاط أو عملية لا يمكن أن يحدث أي شكل من أشكال السرد أو النشاط الخيالي تأثيراته من دونها^(١).

يشعر المتلقي بأن الخبرة المسرحية التي يتعرض لها هي خبرة بديلة Vicarious Experience، إنها هي الوقت نفسه خبرته لكنها ليست خبرته، خبرته الخاصة كمتلقي، لكنها خبرة شخص آخر يتعرض للألام أو يكون موضوعاً للمضطك. إن خبرته إذن ليست خبرته وتجويته ليست تجربته، إنها ببساطة خبرة الممثل أو الشخصية المسرحية، هذه الخبرة إذن خبرة بديلة، لكنها هي الوقت نفسه لا يمكن إلا أن تكون خبرة مشاركة يساهم فيها المتلقي، من ناحية، مع الممثلين ويشارك فيها من ناحية أخرى مع المشاهدين الآخرين. ومن ثم تكون خبرة التلقي المحققة للتوحد نوعاً من التوحد الرأسي (الخبرة البديلة) الذي قد يتحقق بشكل أعمق رغم وجود مسافة بين المتلقي والممثل، ومن التوحد الأفقي الذي يتم بين المشاهد وغيره من المشاهدين، هل يحدث الأمر نفسه بالنسبة للممثل؟

يطمح الممثل الحقيقي دوماً إلى الخروج من حالة الأناء (شخصيته في الواقع) ويسعى دوماً إلى الوصول إلى حالة الذات (الشخصية التمثيلية) ولا يحدث هذا التحول بمجرد الرغبة والتمني أو التظاهر بالتمثيل أو الادعاء

الكاتب أو الساذجة أو السطحية الفارقة في الثقافة التي تكثف عنها نماذج الممثلين التي لا تتي أجهزة التليفزيون والسينما والمسرح والفيديو العربية تصدف إلينا بهم كل يوم. بل يحدث هذا من خلال إخلاص حقيقي لفن المسرح، وتوحد عميق بين الأنا الفردية، والذات (المسرحية)، وهو توحد لا يتم بين يوم وليلة، بل عبر سلسلة من العمليات والمراحل الخاصة بالدراسة والتدريب والثقافة والإطلاع والمشاركة والمعاناة والمتعة والعذاب.

يصل الممثل الحقيقي كذلك - مثله في ذلك مثل المتلقي - إلى نوعين من التوحد: أولهما رأسي عميق (توحد مع الشخصية المسرحية التي يؤدي دورها أو مع الفعل المسرحي الذي يقوم به)، وثانيهما (أفقي عميق أيضاً) مع الجمهور الذي يتلقى عرضه ويشجعه.

أما عندما يفشل الممثل في التوحد الأول فإنه لا بد، بالضرورة، من أن يفشل في التوحد الثاني، ومن ثم تحدث الظاهرة المسماة «الموت على خشبة المسرح» *Dying on the stage*: فيؤدي الممثل دوره بطريقة آلية معينة باردة جامدة لا روح فيها ولا حياة، فلا يتجاوب الجمهور معه فتصبح تصميرواته وتحركاته مدعاة للسخرية والاستهانة (هي حالة ممثلي التراجيديات). وتصبح نكاته وملحه أو مواقفه الفكاهية الضاحكة مدعاة للسخرية منه والاستهجان. ويقع العديد من ممثلينا في برائن النمطية، فيؤدون الأدوار المتنوعة بالحركات والإيماءات والتفسيرات نفسها، فينهرف الجمهور عنهم؛ فالنمطية نقض الإبداع، وعلى الممثل كي ينجح في التوحد أن يكون متجدداً دائماً، فلا يكرر ذاته، ويجعل كل «أدواره» مادة مكرورة.

الأنا والآخر

في الفعل المسرحي إدراك متميز للذات عبر الآخر، ومن خلال هذا الإدراك المتميز ينشأ الوعي الخاص بالشخصية^(١٦). في مسرحيات عدة لمؤلفين عالميين أمثال شكسبير وستروندبرج وأونا مونو ويوجين أونيل وعرب أمثال سعد الله ونوس ويوسف إدريس وغيرهما تظهر - بشكل خاص - فكرة «الأنا المنقسم على ذاته إلى داخل وخارج يتصارعان، هناك تصبح الأنا، حالة أخرى، حالة من التأكيد للذات والنفي لها في الوقت نفسه، حالة سلبية وإيجابية في الوقت نفسه، عقلانية مضطربة ولا عقلانية مضطربة في آن معا.

قد يكون الآخر هو الممثل نفسه الذي يعيش حالات من القلق يعاني تحت وطأتها، أو الشك الذي يصطرع بداخله ما بين الرغبة في الكمال والتحقيق والشعور القار بالنقص والتبديد. صراع خاص يستمر بداخله بين المادة والروح، المقل والاتصال، البحث الدائم عن الحقيقة والحضور المتجسد للكذب والزيف، صراع دائم بين الأنا، الظاهر وه الآخر، الباطن المأمول.

هكذا يمر الممثل خلال مسيرته الإبداعية عبر طبقات ومستويات عدة لمعنى الآخر يحاول أن يحيط بها وأن يجسدها في مركب إبداعي فريد، ومن هذه المستويات على سبيل المثال لا الحصر:

١- الآخر، هو الماضي، هنا يكون على الممثل أحيانا أن يعود إلى طفولته، حيث كانت «الأنا» تتم، هناك، بالآمان والهدوء وأحلام اليقظة والمكينة، هنا تصبح الطفولة «آخرة» بالنسبة للأنا، تحاول هذه الأنا أن تعود إليها وتستعيدتها وتستفيد بها في تكوين ذاتها الجديدة في أثناء الفعل المسرحي.

٢- الآخر، هو الجسد، كان افلاطون يقول «الجسد قير، Soma Sema» وهكذا يكون جسد الممثل قيرا أو سينا يحاول أن يخرج منه ويسكن جسدا جديدا، يحاول أن ينفذ من جسده المحدود إلى جسد الممثل الحر اللامحدود الذي يؤدي كل الحركات وكل الأعمال وكل التمييزات والإيماءات، بمرونة وتلقائية واكتمال. ومثلما تكون هناك صورة واقعية لجسده تكون هناك كذلك الصورة المثالية للجسد الذي يحاول الممثل من خلاله أن يصل إلى ذاته الجديدة.

٣- الآخر هو «الداخل»، هنا قد يذلف الممثل إلى ساحة المناطق العميقة والمظلمة من نفسه، حيث الرغبات والشهوات والمطامع والأهواء، إلى تلك الطبقات العميقة من النفس البشرية التي قد تدفعنا إلى سلوكيات لا عقلانية ولا منطقية ولا إنسانية أحيانا، منطقة يقارب فيها عالم الفريزة والغابة والجنون.

٤- الآخر هو «الخارج»، والآخر هنا قد يكون الواقع المحلي القريب وشخصياته ومفكيراته التي تتجسد في شخصية الممثل المسرحية، وقد يكون هو الواقع الخارجي البعيد/القريب في الوقت نفسه الذي يحاول الممثل أن يجسده في علاقته به فكرة الهوية وعلاقة الأنا

بـالأخر والثقافة الداخلية بالثقافة الخارجية، ويتجلى هذا المستوى مثلاً في الأفكار المطروحة دوماً في المسرح العربي حول الأنا والآخر والأصالة والمعاصرة وما يرتبط بها من أفكار حول التمسرح والاحتفالية والجنود التراثية والشعبية للمسرح العربي وصورة الذات وصورة الآخر... إلخ.

6- الآخر كقناع: قال هيجر إن «كل كلمة هي قناع»، كذلك يكون كل دور يقوم به الممثل بمنزلة القناع، والقناع وسيلة للإخفاء والكشف في الوقت نفسه، وسيلة للتجلى، وسيلة للتحفاء، وسيلة للمواجهة ووسيلة للهروب، وسيلة للإسقاط وأن ننسب كل أفعالنا وأقوالنا وأمنياتنا إلى ذلك الآخر الذي يقف وراء القناع، إنه وسيلة للوجود مع الناس وللهرب منهم في الوقت نفسه، ووسيلة أحياناً لأن ننسب كل أفعالنا الشريرة إلى ذلك «الآخر» الذي يرتدي القناع، ووسيلة لأن نقول كل ما لا نستطيع أن نقوله بشكل مباشر في الأمور السياسية والاجتماعية، عبر ذلك الآخر الذي هو «نحن»، والذي يرتدي ذلك القناع.

7- الآخر، شبه الفصامي: كثيراً ما تقف الشخصيات المسرحية في تلك المنزلة بين منزلتين: منزلة العقل ومنزلة الجنون، منزلة الحضور ومنزلة الغياب، منزلة الرزانة والاعتزان ومنزلة التهور والاضطراب، والممثل الحقيقي ليس مجنوناً، ولكنه قد يتظاهر بالجنون، إنه أقرب إلى ما يسمى في الطب النفسي بـ«النمط شبه الفصامي»، إنه ينبغي أن يخرج من حالته الخاصة في الحياة، كي يدخل في حالة أخرى تنتمي إلى حياة أخرى أكثر رحابة وعمقا ومتعة، هي حياة الفن والمسرح، النمط شبه الفصامي Schizoid (وكلمة «شبه» هنا سديدة الأهمية) ليس هو النمط الفصامي schizophrenic الذي يقع في برائن مرض الفصام بأعراضه المعروفة¹⁷.

جاءت فكرة «النمط شبه الفصامي» في الدراسات الميكولوجية الحديثة من ملاحظة العلماء لذلك التشابه في بعض المظاهر بين نمط شخصية الفصامي (المريض فعلياً) ونمط شخصية المبدع: فالعديد ممن أغتوا الثقافة المعاصرة لم يكونوا أسوياء من ناحية السلوك والشخصية، على رغم أنهم



كانوا اسوياء ومتميزين من الناحية العقلية. لذلك حدث جمع ما لدى هؤلاء العلماء بين هذين النمطين، وأصبح يطلق على النمط المميز للمبدعين اسم «النمط شبه القصامي». إنه ليس مريضاً لكنه قد يسلك كالمرضى. وقد يتظاهر بالمرض، لكنه أكثر الناس صحة ووعياً من الأصحاء. والممثل المسرحي ينتمي إلى هذه الطائفة من المبدعين. إنه ليس مريضاً. لكنه يتوتره الشديد وتركيزه العميق على عمله، الذي قد يصل أحياناً حد الفشية والذهول، قد يبدو للآخرين مريضاً أو غائباً عن العقل والوجود.

- إن أهم الخصائص المميزة لأشباه القصامين المبدعين هؤلاء مايلي:
- أ - الإحساس بالقدرة الكلية: أي الشعور بإمكان القيام بأي دور بصرف النظر عن الإمكانيات والقدرات العقلية التي تمكنه من القيام بذلك.
 - ب - الإحساس بالاتصال والاندماج: أي ثقة الممثل بأنه يمكنه في أي وقت أن يتفصل ويمرل عن الواقع وعن الآخرين. ثم أن يعود إليهم ويتصل بهم ويتواصل معهم في وقت آخر.
 - ج - الانشغال الدائم بالعالم الباطني: أي انشغال الممثل دائماً بأفكاره ومشاعره وذكرياته وعالمه الداخلي تمويضاً عن نقص ما يراه في الواقع الخارجي، أو توحداً مع المالم الداخلي العميق من أجل استكشافه ثم عرضه من خلال قدرته الكلية التي يحاول أن يجسدها أثناء فعل التمثيل على المتلقين، أي على العالم الخارجي.
 - د - النزعة الاستمرارية: كل فعل مسرحي يتم من أجل الحصول على إعجاب ما من الآخر، وهذا الإعجاب يؤدي بدوره إلى تدعيم شعور الذات بتحققها، وهناك علاقات وثيقة بين أفعال العرض أو الكشف أو الإظهار أو التخارج. سواء تمت بالكلمة أو الحركة أو الصورة أو غير ذلك من الوسائل وبين أفعال الإعجاب والتقدير والاستحسان من الآخر.

هذه النزعة الاستمرارية ليست محصورة في فن المسرح، بل تكاد تكون سمة مميزة للإبداع الأدبي والفني بشكل عام. وتكون الشخصيات شبه القصامية منقسمة على نفسها متعددة ومتجددة. وقد يؤدي هذا الانشطار في الشخصية إلى القيام بأفعال غريبة وإلى النقص بكلمات غامضة، هنا يقترب المسرح بدرجة كبيرة من السحر.

هكذا يدمج مصطلح «شبه القصامي» بين الانقياس والانتقال والتصدع والغربة هي السلوك، من ناحية، وبين سلامة العقل والأذهانية التفكير وقوة الحضور والقدرة على التواصل مع الآخرين وكسب إعجابهم، من ناحية أخرى. ومن خلال قدرة الممثل الحقيقي على الجمع بين هذين النقيضين في مركب جديد ومفيد يكون فعل التمثيل عملاً إبداعياً متميزاً، ويكون الممثل هو ذلك «الأخر المبدع»، أي تلك «الدات» التي ملأنا طمعت «الأنا» إليها.

الأخر الضاحك

يحذرنا أفلاطون في «الجمهورية» من أن نسلم أنفسنا للضحك العنيف، لأنه ينطوي على عنصر خبيث ينجم عن السخرية من نقائصنا الخاصة ومن نقائص الآخرين. ومن ثم فهو عنصر مهدد ينجم عنه إلحاق الضرر بنا وبالأخرين، وينبغي، لذلك، إبعاده أو البعد عنه. خلال عملية التربوية الخاصة لحراس «الجمهورية» الشباب.

أما أرسطو فوردت لديه إشارات مباشرة عن الضحك في «كتاب الشعر»، وفي «الأخلاق النيقوماخية» أو «الأخلاق إلى نيقوماخوس» وغيرهما كما يقال إن كتابه الأساسي عن الضحك قد فقد، وعلى هذه الفكرة تقوم رواية «اسم الوردة» للمؤلف وعالم السيميوطيقا الإيطالي «إمبرتو إيكو» والتي تحولت إلى فيلم سينمائي قام ببطولته الممثل البريطاني المعروف «شين كونري» - يدور حول فكرة البحث عن هذا الكتاب في عالم مملوء بالغموض والجرائم والأسرار.

الضحك لدى أرسطو «ليس إلا قسماً من القبيح، والأمر المضحك هو منقصة ما وقبح لا ألم فيه ولا إيذاء»¹¹. وقبل أن يقدم المحلل النفسي «الفريد أدلر» نظريته حول مشاعر النقص التي تتولد منها ميول ونزعات خاصة للقوة والسيطرة، كان «توماس هوبز» قبله بأكثر من قرنين من الزمان يقدم فكرته عن ارتياح الضحك بالنصر والفخر في مواجهة الآخرين. كذلك الثمور بالسيطرة العقلية والجسدية عليهم، فالضحك علامة للانتصار والقوة، والبكاء علامة الضعف والهزيمة.

واعتبر «هوبز» الضحك تعبيراً عن «اليهجة المفاجئة» التي تنشأ عن إدراكنا المفاجئ لبعض القوة والسيطرة والتفوق في أنفسنا. مقارنة بإدراك خاص لنقائص «الآخرين» أو حتى لنقائصنا في مرحلة سابقة من حياتنا.

وتحدث «كانط» عن الضحك باعتباره انفعالا ينشأ عن «تحول التوقع الكبير على نحو مفاجئ إلى لاشيء». أما شوبنهاور فتعال إن الضحك ينتج عن إدراكنا للتناقض الكبير بين الإدراك أو الوجود الطبيعي الفيزيقي المادي لشيء ما أو شخص ما أو فعل ما، وبين التصور أو التمثيل العقلي الذي كان موجودا لهذا الشيء أو الشخص أو العقل. واكتشافنا لجوانب التناقض والتناقض بين ما كان موجودا في أذهاننا وما يدركه الآن بحواسنا هو سر انطلاق الضحك وتجرمه أو على هذه الفكرة تقوم نظريات سيكولوجية حديثة الآن.

وناشد نيتشه في «هكذا تكلم زرادشت» الإنسان الأعلى «أن يتعلم كيف يضحك». وقال برحقون بأهمية وجود الجماعة في تيسير حدوث سلوك الضحك. فالضحك يفقد معناه، بل ويعتقي خارج السياق الخاص بالجماعة، وهو قول تؤكد أيضا بشدة الدراسات السيكولوجية الحديثة حول الضحك. نظر «فرويد» إلى الضحك باعتباره نشاطا يحرر الطاقة المتراكمة الناجمة عن التوتر الذي يرجع إلى أسباب جنسية أو عدوانية مكبوتة. فالضحك بالنسبة له، يشبه الحلم، له فوائد الكامنة التي تسمح لنا بالاقتراب من مصادر المتعة المحبوبة «هناك في اللاشعور»^(١).

أما «أرستو كريس» فاعتبر الكوميديا محاولة للتمسك على نحو متزامن، أو في الآن نفسه، بين مشاعر الإعجاب ومشاعر النفور، من خلال تحويل غير السار إلى سار ومنع، وعن طريق خفض مشاعر التوتر والألم غير السارة تجاه تقاضينا وتقالص الآخرين وتحويلها إلى مشاعر سارة ومبهجة^(٢).

وهناك في تراثنا العربي إشارات عدة لأهمية الضحك ونوادر المضحكين، ومنها على سبيل المثال لا الحصر ما جاء في كتاب «البضلاء للحاحط» والعقد الفريد، لابن عبد ربه و«المستطرف في كل فن مستظرف» للإبشيبي والإمتاع والمؤانسة، للتوحيدي. لكنها - في رأينا - لا تقدم على نحو معمق نظرية شاملة لتفسير الضحك، في كل النظريات السابقة هناك «أنا» تضحك وهناك «آخرون» تضحك معهم هذه «الأنا» أو تضحك عليهم.

تمزج الفكاهة بين مشاعر الدفء والأمن، من ناحية، وبين العداء والخوف من ناحية أخرى، وهي تمزج كذلك، من ناحية ثالثة، بين الاسترضاء للآخرين (الابتسام لهم) والسيطرة عليهم (الضحك). وهكذا فإنها تتطلب دوما استدارة للتوقعات، والتوترات ثم خفضا لها وتحررا منها. هكذا على نحو

متزاين ومتعاقب ومتكرر، وإلا تعرض الممثل الكوميدي لظاهرة الموت على خشية المسرح، التي سبق أن أشرنا إليها. فنجد يطلق نكاته أو يقوم بأداء مواقف يعتمدها كوميدي ومصحكة، بينما يواجهها الجمهور ويواجهه باللامبالاة أو الاستهجان.

لذلك يقال إن الممثل الكوميدي يمانى في عمله مثقفة تفوق ما يعانيه ممثلو التراجيديا، إنه ينبغي عليه أن يقوم دائما بالبناء، ثم الهدم، ثم البناء، ثم الهدم. وذلك في ما يتصل بملافته بالمتلقي ومشاعره. أما ممثل التراجيديا فهو يقوم بالبناء المتصاعد المتنامي طويل الأسد. قيل أن يحدث هدم آخر أو بناء آخر لمشاعر المتلقي وأفكارهم.

وهذه المشقة التي يمانى بها ممثل الكوميديا الحقيقي يؤكد لها ما كشفته بعض الدراسات السيكولوجية الحديثة من أن حوالى ٨٥٪ من ممثلي الكوميديا قد لجأوا إلى العلاج النفسي في فترة ما من فترات حياتهم^(٧). إنه ينبغي عليه أن ينشر الضحك حتى لو كانت أعماقه عارقة في البكاء.

قد نعتبر ممثلي الكوميديا من الناحية الظاهرية الخارجية، مجرد قائمين بالإمتاع والترفيه، فهم ينشرون مرحا حولهم، لكن الوظيفة الاجتماعية لمثلي الكوميديا تتجاوز هذه النظرة السطحية إلى حد كبير، (لهم يعرضون علينا أنانيتنا وحماقاتنا وينقدوننا من وجهات نظرنا القائمة المنعكسة المتشائمة حول الحياة)^(٨).

ويحذرنا «صالح محمد» في كتابه الممتع هذا - من الخلط بين مفهوم المهرج ومفهوم الممثل الكوميدي، ويحدثنا كذلك عن تاريخ الكوميديا ونجلياتها عبر الثقافات الإنسانية المتنوعة، ثم يفصل في حديثه عن تحولات المهرج وأهمته وتحولات الممثل الكوميدي وحالاته، ويستطرد كذلك في حديثه عن فعل التمثيل والعرض كوسيلة لحديث هذه التحولات.

ينحرك ممثل الكوميديا أيضا من «الأناء» بكل نقائصها الجسمية والنفسية، ويطلع إلى الوصول إلى «الذات» بكل جمالياتها المكتملة والمبهجة والمؤثرة.

إنه يخرج من هذه «الأناء» بكل ما قد تعانيه من كآبة وأسى واكتئاب وأحزان، إلى تلك «الذات» الأخرى، بكل ما تحبته من بهجة مفاجئة لدى ذلك «الأخر» المتلقي الذي لا يكف عن طلب المزيد. وهكذا يستمر الفعل الكوميدي في تجولاته الدائمة من الأنا الخاصة بالممثل إلى الذات/الأخرى الخاصة

تقديم

بالشخصية التمثيلية، ثم إلى الآخر/النحن الذي هو الجمهور في عملية
مفاعلية مستمرة، يسعى خلالها دوما للهروب من «الموت على المسرح»، أو من
«الموت في مقاعد الجمهور»، وذلك حين تتزايد «أفاق توقعات» الجمهور، وتقل
تلك «الإشبهات» التي يقيمها لها ذلك «الآخر الممثل» ذلك الذي يتحرك هنا
وهناك على مسارحنا وفوق شاشات السينما والتلفزيون لديها بشكل الي
ميكانيكي تعطي يصطنع الضحك ويفتقر إلى الحياة، ممثل ثقيل الظل، غُفل
من المعنى، والإحساس، والوجود، يصدق ذاته أو يخدعها، ويعتقد أن الأمر
كذلك بالنسبة لـ «الآخرين».

استجمع الدكتور صالح سعد خمراته المتراكمة كممثل ومخرج ومؤلف
ودارس ومعلم فن التمثيل، فقدم لنا هذا الكتاب الجديد في باب، المفيد
في موضوعه، أملا من ورائه أن يلقي بعض الأحجار في بركة أو شكت أن
تصبح - في بلادنا العربية - راكبة أسنة، بينما هي في جوهرها شعلة
تحتاج دوما إلى التجديد.

د. شاكر عبد الحميد

هوامش التذييل

- ١ - شاكِر عبد الحميد (٢٠٠١) التفضيل الجمالي. دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٦٧.
- ٢ - محمود رجب (١٩٩١)، فلسفة المرأة، القاهرة: دار المعارف، مواضيع متفرقة.
- ٣ - Antony Storr (1983) Dynamics of Creation. London: Penguin Books.
- ٤ - كتاب: «السلطان ليس في انتم»، حققه: شكري عباد مع ترجمة خديجة ورياسة لتأثيره في الساحة العربية، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ٢٦.
- ٥ - Province, R.M. (2000) Laughter, A Scientific Investigation. N.Y: Viking.
- ٦ - Kira, E (2000) Psychological Exploration in art. Madison: International Universities Press, 186.
- ٧ - حنين ويلسون (٢٠٠٠) سيكولوجية فنون الأداء (ترجمة: شاكِر عبد الحميد) الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، العدد 258.
- ٨ - المرجع السابق ٢٦١.

القسم الأول

مفارقات مدنية

من هو الممثل...؟

مفردات - أسئلة - استنتاجات قبل أولية؟

١- المسرحانية: مفارقة النص - العرض

الأصل في المسرح هو أنه فن شفاهي في جوهره، أي أنه فن شمعي، جماعي، ينتمي إلى عالم العولكور أكثر من انتمائه إلى عالم الأدب. ومن هنا فإن أبرز ما يشير إليه مصطلح المسرحانية هو ذلك الدور البارز الذي لعبه لقاء العرض المسرحي على خارطة الفنون والآداب الإنسانية كتعبير صغني عن شوق الإنسان الفريزي إلى الفرح، وإلى الاحتفال كمساحة مفتوحة للمشاركة وللإبداع الجمعي. وهو ما يؤكد استمرارية الجرح القديم الذي أصاب الإنسانية في قلب وجودها الملتئم باختراع الكتابة كنظام مقلق للتعبير، ومن ثم تبوؤها مكانة سامية ضمن التقسيم الطبقي للمجتمعات كوسيلة من وسائل الهيمنة الأيديولوجية.

فالعالم الذي تخلقه الكتابة، كتابة النص، يملو مقلدا على نفسه، ينطلي قارئاً ضمناً

«إن المرء لا يمثل حكمة
قوته

إنه يمثل ليكذب. ليكذب
على نفسه. ليكذب
لا يملكه أن يكونه، ولأنه
سئم ما هو عليه».

إنه يمثل لكي لا يصر
نفسه. ولأنه يصر نفسه
أكثر مما ينبغي.
يمثل دور الأبطال لأنه
جبان.

والفحش لأنه شريف.
إنه يمثل القسوة لأنه يمر
رغبة في فت قربه.

إنه يمثل لأنه كذاب
ماليلاً... يمثل لأنه
الحقيقة... ولأنه بكرها.

يمثل لأنه سيحين إذا لم
يمثل...

التشير

وهل أصرف أنا... متى
أمثل...؟

وهل هناك لحظة أنرف
بها عن التمثيل؟

الممثل كين

سارق، الفوضى والتبعية

حقيقيا يستطيع فك شفرات النص، ويكون قادرا على النقد إلى باطن
الدلالات والمعاني الثقافية الكامنة بين السطور، في حين أن الشكافية
فضاء واسع، حر، ومن ثم فالانتقال منها إلى الكتابة إنما يعني، بصورة ما،
التخلي عن واحد من أكثر النعاج البدائية أصالة وحميمية في التعبير عن
وحدة الوجود البشري، وعن الضرورة الحيوية للاجتماع الإنساني. وفي هذا
تتمثل العلاقة المزدوجة التي يعمل المسرح على تأكيدها باستقرار بين
الماضي والحاضر (حيث تكون الحكاية المعتلة، والمطوقة شفويا، هي رمز
الماضي المستعاد، فيما يكون الممثل الحي هو رمز الحاضر المستمر، أو
بكلمات أخرى يكون هو نموذج تفعيل acting أو تحيين الماضي وجعله
حاضرا بالإمكان...)

والسرحانية، كما يقول أوجستو بوال، هي تلك القدرة، أو تلك الخاصية
الإنسانية، التي تسمح للإنسان بمراقبة نفسه في أثناء قيامه بفعل ما، أو
بنشاط ما¹، وهي بالتحديد ما يحمل من المسرح مسرحا، فالأدراجية
المسرحية تنشأ يداهة بمجرد استخدام قناع المسرح وسائط تقنية مادية
لتجسيد النص الدرامي المطبوع، هذا الذي قد يخدمنا نظامه الشكلي المكتوب
به (تقسيمات الحوار بين الشخصوس، وتقسيمات المشاهد والفصول، وإشارات
الدخول والخروج، الخ) فتتصور أنه نسخة عمل جاهزة للتجسيد بمجرد
توزيع الأدوار على مجموعة من الممثلين (حسب الأوصاف الصورية،
والنفسية، والاجتماعية، التي قد يعندها المؤلف في مطلع مسرحيته)، ومن
ثم البدء في نطق/إلقاء كلمات المؤلف، ووضع/رسم خطوط الحركة المسرحية
المناسبة للمشاهد Mise en scène بحيث نضمر ألا يتخطى الممثلون في أثناء
مرورهم فوق المنصة، أو داخل الإطار المرسوم للفضاء التمثيلي. وهكذا لن
ينقصنا سوى خشبة مسرح جاهزة، وظروف إنتاجية معقولة ليكون لدينا
عرض تام الصنع، جاهز للفرجة!

وإذا كان هذا صحيحا في ظروف بدائية ما مقطوعة عن سياق التطور
النوعي للفن الدرامي، أو حتى في ظروف تجارية ما لا تعنى بأي شيء سوى
تسويق متعة الفرجة، ولو كانت عند الحد الأدنى مما هو مطلوب مادام
الجمهور/المستهلك يدفع، فإن الممارسة التاريخية تثبت لنا دائما حقيقة ما
ينطوي عليه فن العرض الدرامي من تعقيدات تقنية، وتقنية بسبب من طبيعته

المزدوجة. ففي هذا المقام تجد أنفسنا أمام أكثر من مفارقة فمن المفارقة التي يحملها النص الدرامي المكتوب في ذاته، إلى المفارقة الأصلية القائمة بين النص المكتوب والآخر الشفاهي/المرتل. ثم المفارقة الأكثر تعمقا وتجدرا في التاريخ الثقافي الإنساني، وهي المفارقة القائمة بين الكلمة والفعل/الحركة، الصوت والصورة.

والمسرحانية هي التعبير عن المفارقة التي تنشأ بفعل الأداء الدرامي، هي مقابل القراءة، فالنص المكتوب لا يكون في الواقع إلا خطابا مغلقا لا تفصح عنه الحروف والكلمات المنظومة شعرا أو نثرا، تلك التي قد لا تكون سوى رموز، أو معاني سر تكشف لكل قارئ - على حدة - عما وراءها من صور وعوالم خيالية لا نهاية تترأى على جدران وحدته وصمته، فيما هو يقلب صفحات الكتاب المطبوع. ونكر على نحو غائم، كما يحدث في الأحلام، - تعبيرا سنانسلافسكي^(٥) - هي حين أن هذه الكلمات تصبح عالما محسوسا، بمجرد تجسيدها داخل إطار منهجي/سينو جرافي يصنعه مخرج بواسطة العثين.

هنا تصبح أعمال الممثلين المرئية والمسموعة هي طريقة التأويل المفيدة جمعيا لما يحتويه النص من معان باطنة، وإشارات خفية تقودنا إلى ذلك الكم المركب من التفاصيل والسلوكيات التي ترسم ملامح الكون الخيالي المختلف - بالضرورة - عما يعيشه واقعا، والقريب - بالاحتمال - مما تخيلناه من صور كامنة فيما وراء النص. وفي هذه الحالة قد تصبح جميع تقسيمات وإشارات الكاتب بلا ضرورة عملية، إذ يكون المهم هو الكشف عن نوايا الكاتب ومقاصده الخفية، أي عن النص الضمني، الكامن خلف الكلمات الظاهرة.

فالنص المطبوع - النهاية - ليس سوى مدخل، أو إشارة إلى نص آخر منطوق ومتحرك، نص حي بشخصه التي نراها ونسمعها ونحس أنفاسها، والامها، وتسري في جوارحنا دمعتها، وضحكاتها، والأمثلة على صحة هذه الفرضية كثيرة ومتعددة. ويكفي أن نأخذ - مثلا - كلمة

(٥) فرستاتش بيرجيتش. سنانسلافسكي. ص ٢٠٥. ٢١. ٢٢. ٢٣. ٢٤. ٢٥. ٢٦. ٢٧. ٢٨. ٢٩. ٣٠. ٣١. ٣٢. ٣٣. ٣٤. ٣٥. ٣٦. ٣٧. ٣٨. ٣٩. ٤٠. ٤١. ٤٢. ٤٣. ٤٤. ٤٥. ٤٦. ٤٧. ٤٨. ٤٩. ٥٠. ٥١. ٥٢. ٥٣. ٥٤. ٥٥. ٥٦. ٥٧. ٥٨. ٥٩. ٦٠. ٦١. ٦٢. ٦٣. ٦٤. ٦٥. ٦٦. ٦٧. ٦٨. ٦٩. ٧٠. ٧١. ٧٢. ٧٣. ٧٤. ٧٥. ٧٦. ٧٧. ٧٨. ٧٩. ٨٠. ٨١. ٨٢. ٨٣. ٨٤. ٨٥. ٨٦. ٨٧. ٨٨. ٨٩. ٩٠. ٩١. ٩٢. ٩٣. ٩٤. ٩٥. ٩٦. ٩٧. ٩٨. ٩٩. ١٠٠. ١٠١. ١٠٢. ١٠٣. ١٠٤. ١٠٥. ١٠٦. ١٠٧. ١٠٨. ١٠٩. ١١٠. ١١١. ١١٢. ١١٣. ١١٤. ١١٥. ١١٦. ١١٧. ١١٨. ١١٩. ١٢٠. ١٢١. ١٢٢. ١٢٣. ١٢٤. ١٢٥. ١٢٦. ١٢٧. ١٢٨. ١٢٩. ١٣٠. ١٣١. ١٣٢. ١٣٣. ١٣٤. ١٣٥. ١٣٦. ١٣٧. ١٣٨. ١٣٩. ١٤٠. ١٤١. ١٤٢. ١٤٣. ١٤٤. ١٤٥. ١٤٦. ١٤٧. ١٤٨. ١٤٩. ١٥٠. ١٥١. ١٥٢. ١٥٣. ١٥٤. ١٥٥. ١٥٦. ١٥٧. ١٥٨. ١٥٩. ١٦٠. ١٦١. ١٦٢. ١٦٣. ١٦٤. ١٦٥. ١٦٦. ١٦٧. ١٦٨. ١٦٩. ١٧٠. ١٧١. ١٧٢. ١٧٣. ١٧٤. ١٧٥. ١٧٦. ١٧٧. ١٧٨. ١٧٩. ١٨٠. ١٨١. ١٨٢. ١٨٣. ١٨٤. ١٨٥. ١٨٦. ١٨٧. ١٨٨. ١٨٩. ١٩٠. ١٩١. ١٩٢. ١٩٣. ١٩٤. ١٩٥. ١٩٦. ١٩٧. ١٩٨. ١٩٩. ٢٠٠. ٢٠١. ٢٠٢. ٢٠٣. ٢٠٤. ٢٠٥. ٢٠٦. ٢٠٧. ٢٠٨. ٢٠٩. ٢١٠. ٢١١. ٢١٢. ٢١٣. ٢١٤. ٢١٥. ٢١٦. ٢١٧. ٢١٨. ٢١٩. ٢٢٠. ٢٢١. ٢٢٢. ٢٢٣. ٢٢٤. ٢٢٥. ٢٢٦. ٢٢٧. ٢٢٨. ٢٢٩. ٢٣٠. ٢٣١. ٢٣٢. ٢٣٣. ٢٣٤. ٢٣٥. ٢٣٦. ٢٣٧. ٢٣٨. ٢٣٩. ٢٤٠. ٢٤١. ٢٤٢. ٢٤٣. ٢٤٤. ٢٤٥. ٢٤٦. ٢٤٧. ٢٤٨. ٢٤٩. ٢٥٠. ٢٥١. ٢٥٢. ٢٥٣. ٢٥٤. ٢٥٥. ٢٥٦. ٢٥٧. ٢٥٨. ٢٥٩. ٢٦٠. ٢٦١. ٢٦٢. ٢٦٣. ٢٦٤. ٢٦٥. ٢٦٦. ٢٦٧. ٢٦٨. ٢٦٩. ٢٧٠. ٢٧١. ٢٧٢. ٢٧٣. ٢٧٤. ٢٧٥. ٢٧٦. ٢٧٧. ٢٧٨. ٢٧٩. ٢٨٠. ٢٨١. ٢٨٢. ٢٨٣. ٢٨٤. ٢٨٥. ٢٨٦. ٢٨٧. ٢٨٨. ٢٨٩. ٢٩٠. ٢٩١. ٢٩٢. ٢٩٣. ٢٩٤. ٢٩٥. ٢٩٦. ٢٩٧. ٢٩٨. ٢٩٩. ٣٠٠. ٣٠١. ٣٠٢. ٣٠٣. ٣٠٤. ٣٠٥. ٣٠٦. ٣٠٧. ٣٠٨. ٣٠٩. ٣١٠. ٣١١. ٣١٢. ٣١٣. ٣١٤. ٣١٥. ٣١٦. ٣١٧. ٣١٨. ٣١٩. ٣٢٠. ٣٢١. ٣٢٢. ٣٢٣. ٣٢٤. ٣٢٥. ٣٢٦. ٣٢٧. ٣٢٨. ٣٢٩. ٣٣٠. ٣٣١. ٣٣٢. ٣٣٣. ٣٣٤. ٣٣٥. ٣٣٦. ٣٣٧. ٣٣٨. ٣٣٩. ٣٤٠. ٣٤١. ٣٤٢. ٣٤٣. ٣٤٤. ٣٤٥. ٣٤٦. ٣٤٧. ٣٤٨. ٣٤٩. ٣٥٠. ٣٥١. ٣٥٢. ٣٥٣. ٣٥٤. ٣٥٥. ٣٥٦. ٣٥٧. ٣٥٨. ٣٥٩. ٣٦٠. ٣٦١. ٣٦٢. ٣٦٣. ٣٦٤. ٣٦٥. ٣٦٦. ٣٦٧. ٣٦٨. ٣٦٩. ٣٧٠. ٣٧١. ٣٧٢. ٣٧٣. ٣٧٤. ٣٧٥. ٣٧٦. ٣٧٧. ٣٧٨. ٣٧٩. ٣٨٠. ٣٨١. ٣٨٢. ٣٨٣. ٣٨٤. ٣٨٥. ٣٨٦. ٣٨٧. ٣٨٨. ٣٨٩. ٣٩٠. ٣٩١. ٣٩٢. ٣٩٣. ٣٩٤. ٣٩٥. ٣٩٦. ٣٩٧. ٣٩٨. ٣٩٩. ٤٠٠. ٤٠١. ٤٠٢. ٤٠٣. ٤٠٤. ٤٠٥. ٤٠٦. ٤٠٧. ٤٠٨. ٤٠٩. ٤١٠. ٤١١. ٤١٢. ٤١٣. ٤١٤. ٤١٥. ٤١٦. ٤١٧. ٤١٨. ٤١٩. ٤٢٠. ٤٢١. ٤٢٢. ٤٢٣. ٤٢٤. ٤٢٥. ٤٢٦. ٤٢٧. ٤٢٨. ٤٢٩. ٤٣٠. ٤٣١. ٤٣٢. ٤٣٣. ٤٣٤. ٤٣٥. ٤٣٦. ٤٣٧. ٤٣٨. ٤٣٩. ٤٤٠. ٤٤١. ٤٤٢. ٤٤٣. ٤٤٤. ٤٤٥. ٤٤٦. ٤٤٧. ٤٤٨. ٤٤٩. ٤٥٠. ٤٥١. ٤٥٢. ٤٥٣. ٤٥٤. ٤٥٥. ٤٥٦. ٤٥٧. ٤٥٨. ٤٥٩. ٤٦٠. ٤٦١. ٤٦٢. ٤٦٣. ٤٦٤. ٤٦٥. ٤٦٦. ٤٦٧. ٤٦٨. ٤٦٩. ٤٧٠. ٤٧١. ٤٧٢. ٤٧٣. ٤٧٤. ٤٧٥. ٤٧٦. ٤٧٧. ٤٧٨. ٤٧٩. ٤٨٠. ٤٨١. ٤٨٢. ٤٨٣. ٤٨٤. ٤٨٥. ٤٨٦. ٤٨٧. ٤٨٨. ٤٨٩. ٤٩٠. ٤٩١. ٤٩٢. ٤٩٣. ٤٩٤. ٤٩٥. ٤٩٦. ٤٩٧. ٤٩٨. ٤٩٩. ٥٠٠. ٥٠١. ٥٠٢. ٥٠٣. ٥٠٤. ٥٠٥. ٥٠٦. ٥٠٧. ٥٠٨. ٥٠٩. ٥١٠. ٥١١. ٥١٢. ٥١٣. ٥١٤. ٥١٥. ٥١٦. ٥١٧. ٥١٨. ٥١٩. ٥٢٠. ٥٢١. ٥٢٢. ٥٢٣. ٥٢٤. ٥٢٥. ٥٢٦. ٥٢٧. ٥٢٨. ٥٢٩. ٥٣٠. ٥٣١. ٥٣٢. ٥٣٣. ٥٣٤. ٥٣٥. ٥٣٦. ٥٣٧. ٥٣٨. ٥٣٩. ٥٤٠. ٥٤١. ٥٤٢. ٥٤٣. ٥٤٤. ٥٤٥. ٥٤٦. ٥٤٧. ٥٤٨. ٥٤٩. ٥٥٠. ٥٥١. ٥٥٢. ٥٥٣. ٥٥٤. ٥٥٥. ٥٥٦. ٥٥٧. ٥٥٨. ٥٥٩. ٥٦٠. ٥٦١. ٥٦٢. ٥٦٣. ٥٦٤. ٥٦٥. ٥٦٦. ٥٦٧. ٥٦٨. ٥٦٩. ٥٧٠. ٥٧١. ٥٧٢. ٥٧٣. ٥٧٤. ٥٧٥. ٥٧٦. ٥٧٧. ٥٧٨. ٥٧٩. ٥٨٠. ٥٨١. ٥٨٢. ٥٨٣. ٥٨٤. ٥٨٥. ٥٨٦. ٥٨٧. ٥٨٨. ٥٨٩. ٥٩٠. ٥٩١. ٥٩٢. ٥٩٣. ٥٩٤. ٥٩٥. ٥٩٦. ٥٩٧. ٥٩٨. ٥٩٩. ٦٠٠. ٦٠١. ٦٠٢. ٦٠٣. ٦٠٤. ٦٠٥. ٦٠٦. ٦٠٧. ٦٠٨. ٦٠٩. ٦١٠. ٦١١. ٦١٢. ٦١٣. ٦١٤. ٦١٥. ٦١٦. ٦١٧. ٦١٨. ٦١٩. ٦٢٠. ٦٢١. ٦٢٢. ٦٢٣. ٦٢٤. ٦٢٥. ٦٢٦. ٦٢٧. ٦٢٨. ٦٢٩. ٦٣٠. ٦٣١. ٦٣٢. ٦٣٣. ٦٣٤. ٦٣٥. ٦٣٦. ٦٣٧. ٦٣٨. ٦٣٩. ٦٤٠. ٦٤١. ٦٤٢. ٦٤٣. ٦٤٤. ٦٤٥. ٦٤٦. ٦٤٧. ٦٤٨. ٦٤٩. ٦٥٠. ٦٥١. ٦٥٢. ٦٥٣. ٦٥٤. ٦٥٥. ٦٥٦. ٦٥٧. ٦٥٨. ٦٥٩. ٦٦٠. ٦٦١. ٦٦٢. ٦٦٣. ٦٦٤. ٦٦٥. ٦٦٦. ٦٦٧. ٦٦٨. ٦٦٩. ٦٧٠. ٦٧١. ٦٧٢. ٦٧٣. ٦٧٤. ٦٧٥. ٦٧٦. ٦٧٧. ٦٧٨. ٦٧٩. ٦٨٠. ٦٨١. ٦٨٢. ٦٨٣. ٦٨٤. ٦٨٥. ٦٨٦. ٦٨٧. ٦٨٨. ٦٨٩. ٦٩٠. ٦٩١. ٦٩٢. ٦٩٣. ٦٩٤. ٦٩٥. ٦٩٦. ٦٩٧. ٦٩٨. ٦٩٩. ٧٠٠. ٧٠١. ٧٠٢. ٧٠٣. ٧٠٤. ٧٠٥. ٧٠٦. ٧٠٧. ٧٠٨. ٧٠٩. ٧١٠. ٧١١. ٧١٢. ٧١٣. ٧١٤. ٧١٥. ٧١٦. ٧١٧. ٧١٨. ٧١٩. ٧٢٠. ٧٢١. ٧٢٢. ٧٢٣. ٧٢٤. ٧٢٥. ٧٢٦. ٧٢٧. ٧٢٨. ٧٢٩. ٧٣٠. ٧٣١. ٧٣٢. ٧٣٣. ٧٣٤. ٧٣٥. ٧٣٦. ٧٣٧. ٧٣٨. ٧٣٩. ٧٤٠. ٧٤١. ٧٤٢. ٧٤٣. ٧٤٤. ٧٤٥. ٧٤٦. ٧٤٧. ٧٤٨. ٧٤٩. ٧٥٠. ٧٥١. ٧٥٢. ٧٥٣. ٧٥٤. ٧٥٥. ٧٥٦. ٧٥٧. ٧٥٨. ٧٥٩. ٧٦٠. ٧٦١. ٧٦٢. ٧٦٣. ٧٦٤. ٧٦٥. ٧٦٦. ٧٦٧. ٧٦٨. ٧٦٩. ٧٧٠. ٧٧١. ٧٧٢. ٧٧٣. ٧٧٤. ٧٧٥. ٧٧٦. ٧٧٧. ٧٧٨. ٧٧٩. ٧٨٠. ٧٨١. ٧٨٢. ٧٨٣. ٧٨٤. ٧٨٥. ٧٨٦. ٧٨٧. ٧٨٨. ٧٨٩. ٧٩٠. ٧٩١. ٧٩٢. ٧٩٣. ٧٩٤. ٧٩٥. ٧٩٦. ٧٩٧. ٧٩٨. ٧٩٩. ٨٠٠. ٨٠١. ٨٠٢. ٨٠٣. ٨٠٤. ٨٠٥. ٨٠٦. ٨٠٧. ٨٠٨. ٨٠٩. ٨١٠. ٨١١. ٨١٢. ٨١٣. ٨١٤. ٨١٥. ٨١٦. ٨١٧. ٨١٨. ٨١٩. ٨٢٠. ٨٢١. ٨٢٢. ٨٢٣. ٨٢٤. ٨٢٥. ٨٢٦. ٨٢٧. ٨٢٨. ٨٢٩. ٨٣٠. ٨٣١. ٨٣٢. ٨٣٣. ٨٣٤. ٨٣٥. ٨٣٦. ٨٣٧. ٨٣٨. ٨٣٩. ٨٤٠. ٨٤١. ٨٤٢. ٨٤٣. ٨٤٤. ٨٤٥. ٨٤٦. ٨٤٧. ٨٤٨. ٨٤٩. ٨٥٠. ٨٥١. ٨٥٢. ٨٥٣. ٨٥٤. ٨٥٥. ٨٥٦. ٨٥٧. ٨٥٨. ٨٥٩. ٨٦٠. ٨٦١. ٨٦٢. ٨٦٣. ٨٦٤. ٨٦٥. ٨٦٦. ٨٦٧. ٨٦٨. ٨٦٩. ٨٧٠. ٨٧١. ٨٧٢. ٨٧٣. ٨٧٤. ٨٧٥. ٨٧٦. ٨٧٧. ٨٧٨. ٨٧٩. ٨٨٠. ٨٨١. ٨٨٢. ٨٨٣. ٨٨٤. ٨٨٥. ٨٨٦. ٨٨٧. ٨٨٨. ٨٨٩. ٨٩٠. ٨٩١. ٨٩٢. ٨٩٣. ٨٩٤. ٨٩٥. ٨٩٦. ٨٩٧. ٨٩٨. ٨٩٩. ٩٠٠. ٩٠١. ٩٠٢. ٩٠٣. ٩٠٤. ٩٠٥. ٩٠٦. ٩٠٧. ٩٠٨. ٩٠٩. ٩١٠. ٩١١. ٩١٢. ٩١٣. ٩١٤. ٩١٥. ٩١٦. ٩١٧. ٩١٨. ٩١٩. ٩٢٠. ٩٢١. ٩٢٢. ٩٢٣. ٩٢٤. ٩٢٥. ٩٢٦. ٩٢٧. ٩٢٨. ٩٢٩. ٩٣٠. ٩٣١. ٩٣٢. ٩٣٣. ٩٣٤. ٩٣٥. ٩٣٦. ٩٣٧. ٩٣٨. ٩٣٩. ٩٤٠. ٩٤١. ٩٤٢. ٩٤٣. ٩٤٤. ٩٤٥. ٩٤٦. ٩٤٧. ٩٤٨. ٩٤٩. ٩٥٠. ٩٥١. ٩٥٢. ٩٥٣. ٩٥٤. ٩٥٥. ٩٥٦. ٩٥٧. ٩٥٨. ٩٥٩. ٩٦٠. ٩٦١. ٩٦٢. ٩٦٣. ٩٦٤. ٩٦٥. ٩٦٦. ٩٦٧. ٩٦٨. ٩٦٩. ٩٧٠. ٩٧١. ٩٧٢. ٩٧٣. ٩٧٤. ٩٧٥. ٩٧٦. ٩٧٧. ٩٧٨. ٩٧٩. ٩٨٠. ٩٨١. ٩٨٢. ٩٨٣. ٩٨٤. ٩٨٥. ٩٨٦. ٩٨٧. ٩٨٨. ٩٨٩. ٩٩٠. ٩٩١. ٩٩٢. ٩٩٣. ٩٩٤. ٩٩٥. ٩٩٦. ٩٩٧. ٩٩٨. ٩٩٩. ١٠٠٠. ١٠٠١. ١٠٠٢. ١٠٠٣. ١٠٠٤. ١٠٠٥. ١٠٠٦. ١٠٠٧. ١٠٠٨. ١٠٠٩. ١٠١٠. ١٠١١. ١٠١٢. ١٠١٣. ١٠١٤. ١٠١٥. ١٠١٦. ١٠١٧. ١٠١٨. ١٠١٩. ١٠٢٠. ١٠٢١. ١٠٢٢. ١٠٢٣. ١٠٢٤. ١٠٢٥. ١٠٢٦. ١٠٢٧. ١٠٢٨. ١٠٢٩. ١٠٣٠. ١٠٣١. ١٠٣٢. ١٠٣٣. ١٠٣٤. ١٠٣٥. ١٠٣٦. ١٠٣٧. ١٠٣٨. ١٠٣٩. ١٠٤٠. ١٠٤١. ١٠٤٢. ١٠٤٣. ١٠٤٤. ١٠٤٥. ١٠٤٦. ١٠٤٧. ١٠٤٨. ١٠٤٩. ١٠٥٠. ١٠٥١. ١٠٥٢. ١٠٥٣. ١٠٥٤. ١٠٥٥. ١٠٥٦. ١٠٥٧. ١٠٥٨. ١٠٥٩. ١٠٦٠. ١٠٦١. ١٠٦٢. ١٠٦٣. ١٠٦٤. ١٠٦٥. ١٠٦٦. ١٠٦٧. ١٠٦٨. ١٠٦٩. ١٠٧٠. ١٠٧١. ١٠٧٢. ١٠٧٣. ١٠٧٤. ١٠٧٥. ١٠٧٦. ١٠٧٧. ١٠٧٨. ١٠٧٩. ١٠٨٠. ١٠٨١. ١٠٨٢. ١٠٨٣. ١٠٨٤. ١٠٨٥. ١٠٨٦. ١٠٨٧. ١٠٨٨. ١٠٨٩. ١٠٩٠. ١٠٩١. ١٠٩٢. ١٠٩٣. ١٠٩٤. ١٠٩٥. ١٠٩٦. ١٠٩٧. ١٠٩٨. ١٠٩٩. ١١٠٠. ١١٠١. ١١٠٢. ١١٠٣. ١١٠٤. ١١٠٥. ١١٠٦. ١١٠٧. ١١٠٨. ١١٠٩. ١١١٠. ١١١١. ١١١٢. ١١١٣. ١١١٤. ١١١٥. ١١١٦. ١١١٧. ١١١٨. ١١١٩. ١١٢٠. ١١٢١. ١١٢٢. ١١٢٣. ١١٢٤. ١١٢٥. ١١٢٦. ١١٢٧. ١١٢٨. ١١٢٩. ١١٣٠. ١١٣١. ١١٣٢. ١١٣٣. ١١٣٤. ١١٣٥. ١١٣٦. ١١٣٧. ١١٣٨. ١١٣٩. ١١٤٠. ١١٤١. ١١٤٢. ١١٤٣. ١١٤٤. ١١٤٥. ١١٤٦. ١١٤٧. ١١٤٨. ١١٤٩. ١١٥٠. ١١٥١. ١١٥٢. ١١٥٣. ١١٥٤. ١١٥٥. ١١٥٦. ١١٥٧. ١١٥٨. ١١٥٩. ١١٦٠. ١١٦١. ١١٦٢. ١١٦٣. ١١٦٤. ١١٦٥. ١١٦٦. ١١٦٧. ١١٦٨. ١١٦٩. ١١٧٠. ١١٧١. ١١٧٢. ١١٧٣. ١١٧٤. ١١٧٥. ١١٧٦. ١١٧٧. ١١٧٨. ١١٧٩. ١١٨٠. ١١٨١. ١١٨٢. ١١٨٣. ١١٨٤. ١١٨٥. ١١٨٦. ١١٨٧. ١١٨٨. ١١٨٩. ١١٩٠. ١١٩١. ١١٩٢. ١١٩٣. ١١٩٤. ١١٩٥. ١١٩٦. ١١٩٧. ١١٩٨. ١١٩٩. ١٢٠٠. ١٢٠١. ١٢٠٢. ١٢٠٣. ١٢٠٤. ١٢٠٥. ١٢٠٦. ١٢٠٧. ١٢٠٨. ١٢٠٩. ١٢١٠. ١٢١١. ١٢١٢. ١٢١٣. ١٢١٤. ١٢١٥. ١٢١٦. ١٢١٧. ١٢١٨. ١٢١٩. ١٢٢٠. ١٢٢١. ١٢٢٢. ١٢٢٣. ١٢٢٤. ١٢٢٥. ١٢٢٦. ١٢٢٧. ١٢٢٨. ١٢٢٩. ١٢٣٠. ١٢٣١. ١٢٣٢. ١٢٣٣. ١٢٣٤. ١٢٣٥. ١٢٣٦. ١٢٣٧. ١٢٣٨. ١٢٣٩. ١٢٤٠. ١٢٤١. ١٢٤٢. ١٢٤٣. ١٢٤٤. ١٢٤٥. ١٢٤٦. ١٢٤٧. ١٢٤٨. ١٢٤٩. ١٢٥٠. ١٢٥١. ١٢٥٢. ١٢٥٣. ١٢٥٤. ١٢٥٥. ١٢٥٦. ١٢٥٧. ١٢٥٨. ١٢٥٩. ١٢٦٠. ١٢٦١. ١٢٦٢. ١٢٦٣. ١٢٦٤. ١٢٦٥. ١٢٦٦. ١٢٦٧. ١٢٦٨. ١٢٦٩. ١٢٧٠. ١٢٧١. ١٢٧٢. ١٢٧٣. ١٢٧٤. ١٢٧٥. ١٢٧٦. ١٢٧٧. ١٢٧٨. ١٢٧٩. ١٢٨٠. ١٢٨١. ١٢٨٢. ١٢٨٣. ١٢٨٤. ١٢٨٥. ١٢٨٦. ١٢٨٧. ١٢٨٨. ١٢٨٩. ١٢٩٠. ١٢٩١. ١٢٩٢. ١٢٩٣. ١٢٩٤. ١٢٩٥. ١٢٩٦. ١٢٩٧. ١٢٩٨. ١٢٩٩. ١٣٠٠. ١٣٠١. ١٣٠٢. ١٣٠٣. ١٣٠٤. ١٣٠٥. ١٣٠٦. ١٣٠٧. ١٣٠٨. ١٣٠٩. ١٣١٠. ١٣١١. ١٣١٢. ١٣١٣. ١٣١٤. ١٣١٥. ١٣١٦. ١٣١٧. ١٣١٨. ١٣١٩. ١٣٢٠. ١٣٢١. ١٣٢٢. ١٣٢٣. ١٣٢٤. ١٣٢٥. ١٣٢٦. ١٣٢٧. ١٣٢٨. ١٣٢٩. ١٣٣٠. ١٣٣١. ١٣٣٢. ١٣٣٣. ١٣٣٤. ١٣٣٥. ١٣٣٦. ١٣٣٧. ١٣٣٨. ١٣٣٩. ١٣٤٠. ١٣٤١. ١٣٤٢. ١٣٤٣. ١٣٤٤. ١٣٤٥. ١٣٤٦. ١٣٤٧. ١٣٤٨. ١٣٤٩. ١٣٥٠. ١٣٥١. ١٣٥٢. ١٣٥٣. ١٣٥٤. ١٣٥٥. ١٣٥٦. ١٣٥٧. ١٣٥٨. ١٣٥٩. ١٣٦٠. ١٣٦١. ١٣٦٢. ١٣٦٣. ١٣٦٤. ١٣٦٥. ١٣٦٦. ١٣٦٧. ١٣٦٨. ١٣٦٩. ١٣٧٠. ١٣٧١. ١٣٧٢. ١٣٧٣. ١٣٧٤. ١٣٧٥. ١٣٧٦. ١٣٧٧. ١٣٧٨. ١٣٧٩. ١٣٨٠. ١٣٨١. ١٣٨٢. ١٣٨٣. ١٣٨٤. ١٣٨٥. ١٣٨٦. ١٣٨٧. ١٣٨٨. ١٣٨٩. ١٣٩٠. ١٣٩١. ١٣٩٢. ١٣٩٣. ١٣٩٤. ١٣٩٥. ١٣٩٦. ١٣٩٧.

مثل «صباح الخير» التي تكون مكتوبة دائما على الصورة نفسها، بالحروف ذاتها، لكنها تتمدد وتفتح دلالتها إلى عدد غير محدود من الاحتمالات عندما تنطق بها شخصية ما - فالتلفظ بالكلمة، أو بمعنى ادق تجسيدها بالصوت والصورة، هو ما يفتح أمامها فضاء الدلالات القسيح. صحيح أن سياق النص المكتوب هو ما يحدد وجهة المعنى الذي تتخذه الكلمة، إلا أن التجسيد هو ما يعطيها بالفعل معناها، حتى ولو جاء مغالقا لما أراده الكاتب.

وهكذا... فإن هذه المسرحية *Theatralité* (من جانب كل من الممثل والمتفرج) هي ما يجعل من الدراما مسرحا، أي فنا جماهيريا، لا مجرد أدب مقروء مقصور على فئة بعينها من الناس. وهي كمفهوم «تتضمن شيئا ما سحريا، شديد المصومية، بل ومثاليا أيضا»^١، لأنه هو ما ينجم عن تلك المشاركة الجمعية المتمركزة حول تجسيد ما يعينه لصورة خيالية ما. وكأننا بصدد مشاركة طقوسية من أجل إحياء ذكرى ما، أو تكريس فعل ما. يتطلب منا الاندماج في فكرة واحدة. وجسد واحد يجمعهما وجود الممثل في هذه اللحظة بالذات قطبا للاهتمام، ومحورا للتركيز.

ومن ناحية أخرى فإن هذا الاجتماع الطقوسي المنظم بين أشخاص قد لا يحتمون اليوم أبدا، إلا في أحوال استثنائية كالثورات أو المشاركات الاجتماعية الكبرى، إنما يمثل تجسيدا حقيقيا للنموذج المثالي لوحدة المجتمع البشري والتسامح في العصور القديمة، فهنا قبل تقسيم المجتمعات وقيام الدول والحكومات. وقد يحدث أن يتحول نص درامي ما إلى ذريعة لكي يتجسد فوريا سيناريو محاكمة اجتماعية يحاكم فيها الكل، جماليا على الأقل، فردا بعينه: زعيما كان، أو قائدا سياسيا أو دينيا مبرزاً. ومن ثم يتعدى العرض هنا اليعيد النفسي والدرامي للمحاكمة، ليتخذ طابعا سياسيا بحثا، يقوم على مبدأ الحوار الديمقراطي من ناحية، ويسمى إلى الطلية من ناحية أخرى دون أي عواقب قانونية فعلية بالنسبة للمشاركين (اللهم إلا لو تعرض الكاتب للمسائلة قضائيا بسبب هذا النص، ولكنه سيكون وحده من يبال الجزء)، وهكذا تتحول لعبة الإيهام، أو التظاهر التمثيلي، إلى نشاط يقتصر الصدق، أو يحاول فرضه على الأقل.

٢ - من هو الممثل؟

وهل هناك من لا يعرف اليوم من هو الممثل؟ هذا الإنسان الكوني، المعلم المعروف به، آل، الشهرة، الذي تتغذى على متابعة أحواله المزاجية، ونزواته وأخباره اليومية، صفحات مخصصة من الصحف والمجلات والبرامج الفضائية، بل وصفحات الويب، على شبكات الإنترنت - هل يمكن أن يكون إنسان كهذا نكرة، أو مجهولاً؟

- لكن هل يعرفه أحد حقاً؟ (سواء كان من تسأل عنه واحداً من مئات الممثلين الموهوبين، الذين امتنعوا عن التحليق في فضاء النجومية، أو مُنعوا عنه، أو كان على العكس واحداً من أولئك الذين هم ملء السمع والبصر، ولا يجد واحد منهم الوقت الكافي لكي يسأل مثل هذه الأسئلة التي لا معنى لها بالنسبة له)، بل هل يعرف هو نفسه حقيقة ذاته القائمة بين كل هاتيك الذوات/الشخصيات التي اعتاد ارتداء أزيائها، والتطرق بالسنة، وبكاء أحزانها، وضحك ضحكاتها؟

- هل هو كما يقال مجرد قرد لموب، مقعد، يستنسخ بالصوت والحركة صورة ما في الواقع؟ أم إنه إنسان مبدع يقدم شيئاً من روحه، على غير مثال سابق، حتى وإن تماثل خارجياً مع شخص تاريخي، أو واقعية تعيش بيننا؟

- هل هو مجرد شخص يتظاهر بأنه شخصية أخرى/كأي نصاب محترف أمام طرف ثالث لا يملك إلا أن يصدق هذا؟ أم هو بالفعل صاحب رسالة، يميّ دوره كقدوة ومثال يتبع خطاه الكثيرون من اليسطاء والسذج، لكونه سليل حرفة مقدسة جمعت منه وسيطاً بين عالمين: عالم الشخصية الدرامية، القادمة من عالم الخيال، وعالم المتفرج الباحث عن بعض الراحة والمتعة هرباً من مشاكل الحياة اليومية الضاغطة؟

- وهل هو، كما يبدو للبعض، ذلك العصابي المريض، الذي يخفي خلف براعته هي تقمص الشخصيات المختلفة، أعراضاً هستيرية كامنة وجدت تصديقها الأمن فوق خشبة المسرح، وأمام الجمهور؟ أم هو - على العكس - فتان واع يعزف بمهارة نوتة المشاعر المركبة على أوتار أعصابنا المشدودة، دون أن يحسب «ولو يظل من تلك المشاعر»؟

- من ناحية أخرى ألا يجسد هذا الممثل العائش في دائرة السحر (الملونة بالأضواء ومساحيق التجميل والمظاهر المزخرفة للحياة وقد أعيدت صيغتها جمالها) صورة الآخر التي تدعونا نحن العائشون في العتمة والصمت، لتصديقتها، ومن ثم للتصاهي معها، بل وللإعتراف - أحيانا - بأنها صورتنا أيضا في مرآة الخيال؟ فمثل هذا النوع المحبب من التواطؤ، الذي يجعل من العرض التمثيلي لعبة سيكولوجية مسلية، هو ما يدفعنا إلى قبول ما يقدمه لنا الممثل. حتى ولو كان تشخيصا لبعض الميول السلبية، وكأنه تجسيد لبعض الميول الكامنة تحت أعقاب وعينا، ومن ثم نرانا نمثل مطمئنين لما يجري لنا من تطهير Catharsis من مثل هذه المشاعر السلبية، مثل الخوف والشفقة. أو الرغبة في الانتقام، والتلذذ برؤية مناظر الدم والقتل... إلخ، بل إننا لا نلبث أن نصفق له حالما ينتهي من أدائه، وقد امتلأنا بشحنة غامضة من الفرح المطمئن؟

ليس من الممكن أن تمثل علاقتنا به - والحال هكذا - وجهها من وجوه علاقتنا الأصلية بقاعية شعورنا، فيكون الممثل بعبارة الوسيط بين الوعي واللاوعي، أو بين الأنا (المظهر الخارجي المتحقق للشخصية)، والذات (صورتها الداخلية الساعية نحو التحقق)؟ وبالتالي يكون تطقتا به طبيعيا، وخاصة بالنسبة لمن هم دون النضج النفسي، حيث تكون العلاقة بين العالمين الداخلي والخارجي جد ملتبسة، فيصبح تعلقهم بالمثلين والممثلات موسا أسطوريا، إذ تتحول لعبة الإيهام التقليدية إلى ما يشبه الإغواء، ويصبح الممثل هنا هو المغوي، أو النوم المفاطيسي بالمصطلح المتداول؟

- وبالمثل ألا يكون تعلقنا بالممثل - من جهة ما - إحدى بقايا تعلقنا الفريزي القامض بالتمتع الأولي/البدائي archetype (السطولي)، هذا التعلق الذي يستمر طالما بقيت الذات بحاجة إلى سند، أو تقوية، لا توفرها إلا تلك الأرواح الحامية daemons، التي اخترع البشر صورها بدائل رمزية عن القوى الخفية المسيطرة على الكون؟

- ولم رضينا بالتوصيف الأولي للممثل باعتباره الوسيط بين طرفين: النص والجمهور، أو كما يقول يافى: «لاعب الدور، أو مجسد الشخصية (المشخص)، مركز القلب في الحدث المسرحي...» - فهو الرابط الحي ما بين مؤلف النص والدلالات الإخراجية والجمهور المتلقي، فهذه المهمة الصعبة هي ما وضعه -

عبر تاريخ المسرح - مرة في هيئة المعبود والمشعوذ الساحر - الممثل العظيم، ومرة أخرى في وضع المنيوذ اجتماعيا، مع قليل من الخوف الفريزي تجاهه... - فهل كان ليكتفي هو بشغل هذا الدور الملتبس فيظل مجرد وسيط يقف في اللامكان، عتبة أو حصرًا يجتازه المايرون من وإلى العالمين: الخيالي والواقعي، المرئي واللامرئي، غير منتهية الرمال المتحركة التي تغرق فيها شيئا فشيئا شخصيته الذاتية، تلك الرمال التي يصنعها تيار الوهم، الذي تعيش فيه تلك الشخصيات الخيالية، الزائلة، الفاتنة بالطبع، والتي يتقمص أدوارها، فيصبح بعدها «لا أحد» - على حد تعبير سارتر - أي ذلك الكائن الذي لا يتوقف عن التحليل، والذي يمثل حياته نفسها، لا يتصرف على ذاته، ولا يعرف من هو...^(٢١) كما لو كان قد تحول إلى مجرد مرآة، أو ظل ممكن يتوهج ساعة ثم يتطفئ...^(٢٢)

وإذا كان من الممكن القول إن هذا الشخص المتوحد، هذا «لا أحد» هو بالذات الشخص المناسب لشغل دور الوسيط ما بين المرئي واللامرئي، بين الواقع وما وراء الواقع (كما يحدث غالبا في حالات النوم والنبوية، وكما كانت الحال في الديانات والممارسات السحرية القديمة، وفي عمليات التنويم المغناطيسي، أو عمليات الاتصال بالقوى الخفية، وبارواح الموتى)^(٢٣)، فهل يصح إذن القول إن هذا «لا أحد» يكون غالبا أفضل الممثلين موهبة، وكأنما هناك قاعدة تقول إنه كلما أمحت شخصية الممثل، ازدادت قدرته على مفارقتها بسهولة إلى الشخص الأخرى المطلوب تجسيدها؟ أو - حسب صياغة ديرو - «إن الممثلين لا يستطيعون تمثيل كل الشخصيات إلا لأنهم بلا شخصية»^(٢٤)...

وإذا فمن يكون الممثل/ الإنسان الواقف فوق العتبة الفاصلة ما بين أزواج متباينة متناقضة - ظاهريا - فمن الأزواج بينه وبين الشخصية التي يمثلها، إلى ما بين الشخصية المسئلة والأخرى المكتوبة، وما بينهما (الممثل والشخصية) وذات المتلقي غير القادر على الامتناع عن الاندماج أو التماهي معهما... حتى نصل إلى المفارقة ما بين ذات المتفرج المطمئن إلى ما يحدث أمامه لكونه لعبة، أو وهما، وبين نوازعه الباطنية، التي قد توقفها الحالة

(٢١) كما يقول مالك حلال مبرحة شكسبير المسماة بالأمم صبي، «ما كنت».

(٢٢) حقه في ذلك مثل الأطفال، دور من المايونج أو مثل كهنة الأديان السحرية القديمة، أو أولئك البهليل، أسعد المصاحبي الهامش بلا مستند، والمفروض عنهم سبب التوقية والحساب الاجتماعي، الذين يتخصصون كوسطاء من قبل العرافين، وقرشي الخط، أو الفذل، وغيرهم.

الدرامية من موقدها، أو تفويها - وكأنها «عصريت موت»^(*) - فتبدأ تلك النوازع المستثارة في التعامل، وقد تصل إلى حد الهياج، ولا تجد لها مخرجاً إلا الممثل موضوعاً للإسقاط (أليس الممثل هو من أيقظ المارد، بل لعله هو المارد Amphibaeon^(**) نفسه!).

ولنتذكر هنا - مثلاً - حالة الأطفال الذين يهرعون إلى تنقيد ما يشاهدونه من أفعال الأبطال على الشاشة، حتى ولو كان هؤلاء الأبطال مجرد عرائس، أو رسوم كارتونية، مثل شخصية «هرافيرو» (الفأر الصغير) التي ظهرت لفترة، صاحبيتها عدة حوادث طيران يمس الأطفال من النوازع تقليداً للشخصية! وايضاً شخصية «سوبرمان» نفسه، وكل من على شاكته من الأبطال الخارقين... ومن ناحية أخرى فقد يتردد السحر على الساحر، فيهما تسمع عنه وإنما من حالات التعلق الهوسي لبعض ضعاف الشخصية، أو المرضى النفسانيين، بالمثلين والمثلات، وما يستتبعها من مطاردات ومضايقات قد تصل إلى حد التحرش المؤذي.

ههل نفلح - بمثل هذه الأسئلة التي لا تنتهي - في الوقوف على آعاب كهف الظلال الذي يخرج علينا منه كل يوم عشرات وعشرات المحتلين؟ أم أننا قد نجد أنفسنا - أيضاً - نبتعد تدريجياً عن الحدود التقنية/الحرفية لعمل الممثل، حيث نصبح وجهاً لوجه أمام التناقضات الأولية التي يواجهها فن العرض عموماً، والعرض التمثيلي الدرامي خاصة (في حين يجلس أصحاب الفنون الأخرى - الأدب والفن التشكيلي والموسيقى - في أبراجهم العاجية مترفعين عن تلك المواجهات المباشرة مع الجمهور؟ ولا غرو فهذا الفن قد ترعرع أصلاً في تلك المساحة الرمادية الفاصلة ما بين قدس أقداس المعبد، ومساحة السوق! وهي مساحة التناقض، أو الجدل الذي يؤلف كلية الوجود ما بين المقدس والمندس، السماوي والأرضي، المثالي والواقعي، الخيال والحقيقة، الروح والجسد، الشعور واللاشعور... إلى آخر قائمة المفارقات التي لا تنتهي، والتي يحيا المسرح عليها. ويموت لو اكتفى بالحياة على أي من ضفافها، كما تؤكد مسيرته التاريخية يوماً!

(*) عرفت الموت مصطلح سيكولوجي يتعلق بالتصنيفات المعوية. وبمقدمة الأشوية منها: مثال الشخصية التي ظهرت في فيلم أورفيو د جان كوكاز - أو شخصية ملكة الليل في الفيلم المصري: أونسارت - أو عبراً عن شخصيات السيرجيات اليونانية، [[البلاهة في التراث الشعبي المصري - وسنلاحظها من الحداث الأولى بعبارة «مخلوطة» صاغها ليون، ص 100 إلى النهاية Amphibaeon (***) جواز استعمله له - نرى تمار مثلاً - يتصل بهي كلا الاتصالي مما

ولكن السؤال لا ينتهي... فالممثل الذي نقدم له - هنا - واقف على الهوية الفاصلة ما بين عالمين، يقتش لنفسه عن هوية، أو إجابة، تمنحه بعض الامتلاء في مواجهة القدر الفاض الذي يكابده هذا الفن (الذي يضرب بعنونه مئات الفتيات والفتيات كل يوم، فينطلقون باحثين عن أول الخيط الممتد إلى سماء النجومية والشهرة، مثلما يفعل بالأغلبية من الجمهور الذي قد يصل تعلقه بممثل، أو ممثلة ما، حد الهوس) يبدو، وكما نتخيله في قلب تلك الأسماء الأسطورية الملوثة - ضائعا لا يعرف موضعا لقدميه، وكأنه مغماد مع أوديب في هذيانه خلف أسوار طيبة، يتأهب بعد اقتراحه الخطيئة من غير وعي، كأنه صار واحدا من بين تلك الشخوص التي يقدمها هو لنا عادة، والتي تمنح أمامنا أفق التأويل اللانهائية عند السؤال عن ماهيتها (الأدبية، أو الهامشية، أو الماكثية)^(٥٤)... إلخ، ومحاولة فك رموزها الفاضحة؛ ولعل هذه الحيرة الوجودية هي ما يدفع ببعض الممثلين والممثلات في نهايات مشوارهم الفني إلى اعتزال الفن، بل والحياة نفسها، والدخول في حالات انفصال طوعي عن الوجود، وعن الماضي... ماضيهم الفني بالذات!

٣. التفعيل... والتفعيل

إذا كنا قد رأينا الممثل، في الصفحات السابقة، ساحرا يلعب دور المخوف في حياته، فلماذا لا يصبح الممثل نفسه ضحية الفوابة، وهو المفتون بهذه اللعبة، أو المضروب بها؟ خاصة إذا قبلنا وجهة النظر التي تقول: «إن عنصر الهذيان في المسرح هو سرهنته التي لا تقاوم، على الأقل بالنسبة للممثلين الذين هم في أواخر مراقبتهم - ههنا أو مجازا»^(٥٥) وقد قدمنا إجابة الممثل كين،^(٥٦) فيما هو يصرخ هاديا هي وجوهنا بالإجابة/السؤال. وقد بات غير مدرك لسر تعلقه الشديد بهذه الحرفة التي تضغه في أحايين كثيرة على حد الجنون، وإنها لإجابة جديدة بواحد من أولئك العصاة المعندين الاسترخاء واليأس على أريكة التحليل التضمي!

(٥٤) سمعنا إلى أسماء أبطال التراجيديات الشهيرة

(٥٥) حذر مسرحية سوتو (كين) أو الصبر والصلابة

وقد يتغير مثل هذا الممثل المحلل النفسي كعالة بينة من حالات الهستيريا^(٤٦)، التي يمكن أن يميز فيها بوضوح ملامح العرض الدرامي الاتفعالي، الذي تلجأ إليه الشخصية الهستيرية، من أجل انقراض القبول والاستحسان من الجمهور...، فهي هذا الإعجاب الجمعي إشباع لشخص لم يلاق الفهم والتقدير من أسرته، وبالتالي ليس لديه اقتناع داخلي بأنه مقبول ومرغوب لشخصه^(٤٧)، ومن ثم فهو يلجأ، في حال المراهقة هذه، إلى ارتداء كل أنواع الأقنعة والأدوار التي يأمل هي أن يحصل بها على رضا الآخر - وهو ما يتعاس تقريبا مع الطابع المزدوج لشخصية الممثل مع الفارق ٩-

لكن الشخصية الهستيرية هي، في التحليل النهائي، ذات مردوجة انقسمت على نفسها دفاعا ضد العرلة، والاكتئاب، والشعور بالهزيمة أمام الآخر، ومن ثم فإنها تلجأ إلى تقبيل acting out، أو misc-en-acte^(٤٨) (كما يسميه فرويد)، هواجسها وظنونها، أو عنولوجها الداخلي، بواسطة العرض المباشر، المرتجل، أمام جمهورها الخاص، كما تفعل - أيضا - الشخصية الضمائية، الشاردة، هي استخدامهما للحلم بديلا عن الواقع ومن ثم فإنه من غير المجدي التوقف طويلا عند تلك المقاربة المزعجة، فما تقوم به الشخصية الهستيرية من أعمال هو هي النهاية نشاط واقعي لا إرادي - وإن كان غير سوي - وليس تظاهرا خياليا، مقصودا، بفرض الفرجة مثل عمل الممثل على المنصة، أو أمام الكاميرا Mix-en-scène، فالمريض العصبي لا يعكس في أعماله سوى عقده الشخصية، بينما يكون الفنان مسؤولا عن عرض أفكار المؤلف، والمخرج، وما تتضمنه من اتجاهات إنسانية عامة، وعقد جمعية^(٤٩)، ومن هنا يمكن القول إن التحليل النفسي قد لا يكون بوسعه إعطاؤنا إجابة جمالية خالصة، لوجه الفن،

(٤٦) هستيريا أو مزج خوف أو انفعال عاطفي لا يميل إلى كبحه، وهو فقط مستقر في الوجدانية القصيدة بعض، ومن سنعلم للملاحة على اضطرابات عقلية هي المواقف كثر من تطوير أنها هيمنة المبررة التوبيع الحسي - (٤٧) حرية موراليا والأطباء هنا هي مسبوقة الألفاظ - حيث يبرروا إلى المصوغ النفسي في عراض حسدية ضد سمواتة - (٤٨) شخصية لكل النوع الاجتماعي الشخصية بحرفا - مسرحية على جمال الألفاظ - حاد لا تأخر ١

(٤٩) التمكن من الألفاظ - الألفاظ الشخصية التحليل - يسمي على طول القصص - التي مع وفاء بعمل عن جكر المبررة صانعة - وجوهه (ملا العمل على الفكر - ويعلمها لطة MISE EN SCÈNE فهي لطة فنية تم تصويرها وتلخيصها أو تصويرها إلى الألفاظ المبررة - أو هي بعض الحركة فوق جسمه - فسر -

مثل هذه الأحاجي السيكولوجية قد لا تزيد السؤال عن ماهية الممثل إلا تعقيدا، وكأننا معه بين يدي أبي الهول، هي أسطورة أوديب الإغريقية، يلقي علينا بأحجية جديدة، عن سر الكائن المتحول، المتجسد في أكثر من صورة، والذي تكشف في النهاية أنه ليس سوى «نحس» في المرأة. وهكذا فإن هذا الممثل/الإنسان الباحث عن هوية، بواسطة الفعل التمثيلي، هو من نحاول تفسير اللغز (النيوة: اللعنة) الذي يتوارى خلف تعلقه الغامض بفكرة العرض، هو تعلق قد يثبت قلنا مؤرقا يفسد عليه وعيه بحقيقة موهبته التي قد تبدو له، في حال اليقين الساذج، مجرد صورة خارجية فائتة، مغرية، وصوت أسر جميل. يجمالان منه عارضا متحركا حول ذاته لا يشغله شيء سوى عشق الظهور أمام تلك المرأة الكاذبة - مرآة النجومية - التي تمنحه لذة الضرور العابرة. وقد تظهر موهبته تلك نفسها عند البحث عارية إلا من حقيقتها، ندعوه ليرتفع بها محلقا بين السابقين من الفنانين المظام الذين أشعلوا بمواهبهم الفذة مصابيح الخلود، فيكون عندئذ مثله مثل الشاعر الذي يتحدث على عتبة الوجود - بتفسير بشار - من يمنحنا خلاصة الحكمة، ويعلمنا كيف نعيش وجودنا الحق. عندئذ يكون الفعل التمثيلي - بحق - طقسا مقدسا من طقوس العبور من حال إلى حال، من حال الجهالة إلى المعرفة، من الظلمة إلى النور، من الطفولة إلى البلوغ والنضج.

فالتمثيل ليس مجرد الوقوف والتعلق بكلمات بطرق معينة، والحركة فوق منصة ما أو أمام عدسات تصوير في ديكور محصوص، ولا هو مجرد البكاء بأصوات مرتعشة، وتحريك عضلات الوجه بطريقة مؤثرة. لكنه عملية إبداعية متكاملة تعنى بإظهار ما يكمن وراء النص الظاهر - المكتوب، وذلك في سياق ممارسة، تكاد تكون علاجية، تهدف إلى تطهير المشاهد من مشاعر معينة. كما يمكن القول إنها ممارسة وجودية (نفسية - اجتماعية) متميزة، تتضمن في جوهرها سلسلة متصلة من التناقضات الظاهرية المعقدة التي تجعل منه أكثر موضوعات الفن المسرحي صعوبة بالتعبئة إلى أي وصف تبسيطي، لا يتجاوز المستوى العام في التجربة الفنية، وأيضا بالتعبئة لأي تحليل نظري متعال على ميدان الممارسة العملية. بل وحتى بالنسبة للتحليل التخصصي، ضيق الأفق، عندما

لا يستطيع تجاوز حدود المصطلح النقدي إلى آفاق العلوم الإنسانية المعنية بالبحث في السلوك الإنساني والنفس الإنسانية، وهي العادات والتقاليد الاجتماعية، والتاريخ الثقافي والفولكلوري للشعوب المختلفة.

٤ - ازدواجية الممثل... أو مرآة الخيال

إن محاولتنا هذه لتناول هذا الفن بالمرض والتحليل لا يمكن لها أن تبدأ إلا من هنا، أي مما ينطوي عليه فن الممثل من إشكاليات ومفاهيم هي مما جعل منه موضوعا سهلا معتمدا - كما يقال - وهي - من ناحية أخرى - الإشكاليات نفسها التي تراكمت عبر التراث النقدي الغربي، بدءا من أرسطو في كتابه «فن الشعر» وحتى آخر إصدارات المطابع الحديثة، فما بالك بنا نحن الناقلين للفن المسرحي برمته. نصا وعرضا، عبر وسيط كثيرا ما يكون خائبا هو الترجمة.

فعمل الممثل يبدو بالفعل شيئا ذاتيا وشخصيا إلى أقصى حد، لكنه أيضا - وعلى الرغم من ذاتيته وشخصانيته تلك - إداع شرطي، محدود بالطرفية المسرحية أو التقنية الآلية التي يعمل من خلالها، علاوة على كونه ليس فردا مطلق اليد، فهناك نص الكاتب، ورؤية المخرج، وهناك مجموعة الفنانين، والفنيين، الآخرين العاملين معه في تشكيل خطوط الشبكة الدرامية المعقدة، ومن هنا قد يكون من الصحيح أن الكتابة عن فن الممثل ليست إلا تأملا ذهنيا مجردا، أو تقريرا انطباعيا عن حالة مخصصة لنوعية معينة من الممثلين لا نرى مما يقدمون سوى النتائج النهائية - حيث قد يقبب عنا - والحال هكذا - الجانب الأكثر غنى من طبيعة عمل الممثل، بما يحويه من مؤشرات وميول سيكولوجية مركبة، ومن موروثات اجتماعية - تاريخية تشكل بطابعها علامات التمييز الشخصي ما بين ممثلين مختلفين في بيئات ومجتمعات متباينة.

فالعقل التمثيلي - وعلى العكس من فعل الكتابة الدرامية - لم يكتب لشواهد البقاء إلا مع بدايات القرن العشرين، الذي شهد التطور الهائل لهذا الفن، مترافقا مع ظهور المفجزات العلمية التقنية التي ساهمت سواء



هي تطوير أدوات الفن المسرحي نفسه، أو في اختراع وسائل فنية جديدة لمرض أداء الممثل، ومن ثم حفظه وتسجيله. فنقبل هذا ما كان لأحد أن يستطيع رصد وتسجيل أداء الممثلين المختلفين عبر العصور، ولم يكن ما يقدمه الممثل بالتالي سوى نشاط إبداعي وفني، محدود بحدود العرض الحي، لا يلبث أن ينتهي. لكي يبدأ من جديد، مختلفاً بالضرورة في كل مرة عن سابقتها.

وعلى الرغم من هذه الإمكانية، التي أصبحت بين أيدينا، مما أكثر ما يقوم الممثل نفسه بتضليلنا حين نطالبه بإظهار حقيقة دوافعه، والتفكير في ما يجري بداخله من عمليات نفسية حال أدائه لشخصية معينة، إذ قد يكون هو بالفعل غير واع بما يحدث داخله. فتحن في النهاية أمام حرفة عملية، تشترط المهارة التقنية قبل كل شيء، أو هكذا يراها أغلب أصحابها من الممثلين المحترفين، الذين قد لا يعنيه كثيرًا فهم ما يدور فيما وراء الصورة الظاهرة للأداء.

ومن ثم كان من الممكن ألا نجد دوافع عميقة للاهتمام بحرفة الممثل، ووضعها في مختبر البحث العلمي التحريبي لو لم تكن متترنة بالتراث الدرامي، الذي صار ديوان الإنسان المعاصر (مع الأخذ في الاعتبار الدور الذي تلعبه الدراما التأليفية، والسينما اليوم في حياة الناس هي جميع أنحاء المعمورة). فالفن الدرامي هو السجل الأقدم للحياة النفسية - الاجتماعية للإنسان الغربي، أو هو ديوان القرب بالنظر إلى التاريخ الطويل للمسرح الأوروبي. ومع ذلك فإننا نجد عهداً كاملاً، كان فن الممثل فيها شيئاً تافهاً أو مستهجناً لا لشيء إلا لأنه عاش هكذا في الفراغ في غياب النص الدرامي (مثال كوميديا الفن، الإيطالية، (COMEDIA DEL'ARTE).

فالكتابة عن الفن التمثيلي قد تأخذ في الواقع أكثر من اتجاه، فهي إما أن تكون كتابة حرفية/تقنية متخصصة تبحث في منهجية الأداء والكيفية التي يتوصل بها الممثل لأعداد وتسمية إمكاناته الإبداعية، أو لبناء دور معين... وإما أن تكون كتابة تاريخية - توثيقية تعنى برصد نشأة الفن التمثيلي ومراحل تطوره كجزء ضمن عملية التطور الفني والثقافي التاريخي (مثال الدراسات المختلفة عن الكوميديا الفنية المرتجلة كمرحلة

من مراحل تطور الفن المسرحي وغيرها...)، أو تكون كتابة ذاتية يرصد فيها ممثل ما أو غيره ذكرياته ويقدم نصائحه للأجيال التالية من الممثلين فيما يتعلق بفنون الحرفة.

وكما تشير المناوين الفرعية للكتاب الحالي، فإن القضية الأصلية، التي نطرحها هنا على بساط البحث، هي الصورة المرآوية، الخيالية، للفن التمثيلي، التي تجد أبسط تجلياتها في القول الساثر إن المسرح هو مرآة الواقع، بالنسبة للمتفرج الذي قد يقدمه السام من الواقع المعيش إلى الواقع بكل ما هو صورة، أو محاكاة لهذه الحياة. وكأنما يستعويض بالصورة المصنوعة، الخيالية، عن التبدل الآخر القاسي للحياة... الموت. أما بالنسبة للممثل فالمسألة هنا هي تلك الازدواجية المركبة، ازدواجية الأصل، الصورة، أو «الأنا» الأخرى، التي تستدعي سلسلة متعاقبة من المفارقات التي يثيرها إبداعه لدوره تجسيدا لشخصية ما، على مثال الممثل - الشخصية، الممثل - المتلقي، الشخصية - المتلقي، النص - العرض، الكلمة - الفعل، النفس - الجسد... إلخ.

هذه القضية الإشكالية، هي أحد المداخل أو الاحتمالات، التي نرغم أنها المداخل الصحيحة (إلى عالم العرض الدرامي القائم على المجاز Metaphor كتنقية، والذي يعتمد - بالتالي - على مبدأ الحوار أو التمددية، فالمجاز التمثيلي هو عقدة الإبداع المسرحي المحورية، التي تمنحه إلى التطور حين يتوصل إلى فهمها فبذلك سرها (سر المهنة)، والتي تمنع عنه هذا الألق نفسه إذا ما حاول التفاضل عن وجودها إما عن جهل أو تجاهل. فالأصل في مهنة الممثل ليس هو التماثل. وهو ما قد يبدو ظاهريا، بل هو الاختلاف، والاختلاف في الأصل هو التماثل، أي العلاقة بين قوة مهيمنة، وقوة مهيمنة عليها، بين إرادة مطاعة، وإرادة مطيعة^(١)، فهذا الاختلاف بالذات هو ما يمنح فن الممثل معناه، فمعنى شيء ما هو العلاقة بين هذا الشيء، والقوة التي تستولي عليه^(٢).

والازدواجية هي الصفة التي نطلقها عادة على الحالة التي تجمع شيئين مما، الأصل والصورة، في زمان ومكان واحد على الرغم من أنهما قد يكونان، أو يظهران، كتنقيضين، وبالمطبع فالمثال الواقعي الأوضح لهذا المعنى هو المرأة، التي تجسد نموذجا المشابهة عبر الاختلاف، فهي ما يعرض

لنا الواقع بواسطة القلب، ومن ثم ما يرتبط بها من ظواهر مثل ظاهرة الانعكاس، أو الإعكاس، التي لعبت دورا كبيرا في الفكر النظري للفنون التجسيمية بصفة عامة، بداية من أفلاطون، وحتى ليوناردو دافنشي، يجب أن نتعلم من المرأة... بل وإلى عصرنا هذا، عصر الصورة، الذي بحاضرنا بكل ألوان اليت الفضائي القائمة جميعا على تقنيات الانعكاس.

ومن هنا نلاحظ ما اختص به الفنانين وفلاسفة الجمال المرأة من اهتمام في بحث وتحليل الصورة الفنية منذ القدم. بل إن بعضهم قد ذهب إلى اعتبار اختراع المرأة الرجائية، واحدا من أهم خطوات التقدم البشري نحو فهم الذات الإنسانية بصفة عامة، ومن هذا قول لويس مقورد: «إن المرأة كان لها تأثير كبير في نمو الشخصية وتطورها، وأيضا في مفهوم الذات، نفسه، ولم يتحقق ذلك التأثير بشكل ظاهر وعلى نحو جذري إلا في القرنين السادس عشر والسابع عشر...»^(١١)، وهي الفترة التي سبقت التطور الجذري في الفن الدرامي، التمثيلي، والتي شهدت انبثاق ما يمكن تسميته بالجنود الفلسفية الأولى للنظريات القريبة الحديثة في فن الممثل، حيث كان مسرح الجلوب الشكسبيرى لا يزال يردد أصداؤه جملة عاملت الشهيرة: «إن كل مبالغة في الأداء تتجاوز الغاية من التمثيل، الغاية التي كانت وما زالت أن نعكس الحياة في المرأة...»^(١٢).

ويمكن القول إنه ومنذ ذلك الحين أصبحت المرأة، كأداة تقنية ومفهوم، من أهم نوازم العمل التمثيلي. وبخاصة فيما يتعلق بما يسمى بمدرسة الحرفية الخارجية، التي يصب اهتمام الممثل فيها على رسم الملامح الخارجية للشخصيات التي يمثلها، فكما يكتب واحد من أهم معلميها، وهو كوكلان الأكبر، يصف عمل ممثل آخر هو (ليسيور) الذي «كان لديه ما يشبه الخوفة السرية حيث يفلق التوافد، ويسدل الستائر، وينفرد بنفسه مع ملايسه وشعوره المستمارة وتجهيزاته كلها. وهناك كان يجلس وحيدا أمام المرأة ليضع في ضوء المصباح القناع على وجهه. كان يضع عشرين قناعا، لا يل عدة مئات من الأقنعة حتى يعثر على القناع الحقيقي الذي يبحث عنه...»^(١٣). وإن كان هذا يشبه - في الوقت نفسه - ما كان للمرأة من دور في المسرح الشرقي، وخاصة في المسرح الياباني، الذي يعتمد بشكل

أساسي على الأسلوب التزييني الصرف، في تقديم أنماطه التمثيلية الثابتة، حيث يستخدم الممثلون ما يعرف باسم غرزة المرايا، التي يقضون فيها الصاعحات الطوال بفرض التأمل، أو المعايشة^(*).

ويبدو أن تلك الخاصية، المزدوجة بطبيعتها، التي لاحظها الإنسان منذ القدم كمسألة ملازمة للمسوح الطبيعية في علاقتها بلوية الظل والنور، كانت هي المصدر الأول الذي تعلم منه لعبة المحاكاة المثيرة، بما فيها من تضميلات مسرحية، أسطورية، «فالصورة المرآوية يمكن اعتبارها كما لو أنها نقطة التقاء بين المادي واللامادي، أو «عتبة وسطاء تقوم بين عالمين: عالم الأجسام وعالم الأرواح، يتم عبرها الانتقال من أحدهما إلى الآخر، كما يمكن من خلالها تحول أحدهما إلى الآخر، ذلك لأن الصورة المرآوية تتميز أساساً بأنها «خيال عيني» أو «واقع لاواقعي»⁽¹⁾.

ومن هنا يتسع المعنى المجازي الذي تحمله المرأة بالنسبة للفن التمثيلي، ويتعدد ليشمل أكثر من مرآة فمن مرآة السحر الأسطورية، التي رأى فيها الإنسان القديم أعماله تكراراً للفضل الإلهي، إلى المرأة الكونية، التي لم ير فيها أفلاطون العالم إلا انعكاساً للمثل العقلية، ومنها إلى مرآة الطبيعة، التي رآها شكسبير، ومعا صروه، المعادل العضوي للتكوين البشري بكل ما فيه من طبائع وأخلاق، حتى نصل إلى مرآة الإنسان، أو مرآة الواقع، حيث لم يعد إنسان النهضة الحديثة يرى في الكون سواء هو نفسه، مع ازدياد النزوع الفردي المصاحب للسيطرة الشاملة على الكون والطبيعة، سيطرة العلم، أو العقل البشري.

ولكن ما الذي نعنيه بمصطلح ازدواجية اليوم؟ وما المقصود من استخدامه في سياق البحث في الفن التمثيلي. وليس في مجال الفلسفة أو الأدب حيث يتطوي على دلالات مباشرة تم التعارف عليها منذ القدم؟ وهل يمكن أن نمود اليوم للمقولة البيدهية نفسها التي استخدمها الفلاسفة القدماء في تحليل طبيعة عمل الممثل، بعد كل ما تحقق عملياً من إنجاز

(*) أصبحت كلمة مصطلح «التأمل» الفلسفة للدلالة على الفن نفسه حيث يفرض التأمل إلى التقاط التفاصيل الدقيقة. هي غير ترتبط المعيشة بالمعنى الحديث. وهو ما يفسر عدم البدء عليها فلسفياً بل هيها طبيعة عمل الممثل البشري والأحد الفني. وهو ما يستغرق إليه في فصول لاحقة من المقالة ومن ناحية أخرى فإن كلمة مرآة انفسه هي باللاتينية، SPECULUM و REFLECTOR معناه عكس أو عكس المرآة عكس ما الانعكاس والانعكاس



علمي في هذا المجال، وفي المجالات الأخرى التي تعمل على دراسة النفس البشرية وسلوكياتها بوجه عام، أو هي علم نفس الإبداع بصفة خاصة؟
لقد شئنا أن نستخدم، في الفصول التالية، كلمة ازدواجية، بصفة عامة، كمترادف، أو كبديل أحياناً، للمصطلح الأكثر استخداماً: PARADOX أو المفارقة، لأسباب عدة أهمها: الاعتماد قدر الإمكان على مجال الأدب الذي ينتمي إليه مصطلح المفارقة بصلات قريب مثبته، وهو الأمر الذي قد يعمل من الصعب التخلص من الإحالات غير المقصودة إلى ما هو أدبي في الوقت الذي نحن فيه بصدد اتجاه معاكس تماماً وهو مجال العرص الدرامي، حيث ينهض هنا مفهوم المسرحية THEATRICALITE في مقابل مفهوم «الأدبية» السائد على ساحة النقد المسرحي العربي التقليدي - والكلمة PARADOX (مفارقة - أو تناقض ظاهري) في أصلها الإغريقي تتألف من مقطعين: Para أي ضد و ضد بمعنى الرأي، فيكون معناها الدلالة على ما يخالف أو يتضاد مع الرأي الشائع. وقد استخدم الفيلسوف الوجودي، المولع بالمفارقات اللفظية، كيركغارد هذه الكلمة للدلالة على اللامعقول، وهو يقول: «إن المرء كلما اشتد ميله إلى العدل العنيف، وجد كثيراً من أمثلة المفارقة في الطبيعة»^(١٤).

ومن المعروف أيضاً أن مصطلح الازدواجية، أو المفارقة IRONY بمعنى أحر (التورية الساخرة)، يستخدم في مجال الأدب للإشارة إلى أسلوب معين في التعبير يبدو متناقضاً في ظاهره، ولكنه يحمل في الباطن شيئاً من الحقيقة التي تصبح مؤكدة بفضل هذا الشكل غير المألوف، واللامتوقع من أشكال التعبير. وليس هذا بعيد عن المعنى المقصود في مجال المسرح، فالمسرح نفسه هو نوع من تقليد يعمل مفارقة/تورية IRONY، حيث يكون المشاهد - من مقعد مريح في عالم الواقع - قادراً على النظر إلى عالم من الوهم (فيرى العالم من عل)^(١٥)، وهي خاصية قد لا يتفرد بها المسرح وحده دون بقية الفنون الأخرى، فالفنانون جميعها تقوم على تلك المفارقة الأساسية التي تميز عالم الخيال في مواجهة الواقع.

لكن الممثل ليس كالأديب أو الرسام، أو المؤلف الموسيقي، يعيش في برجه العاجي، صومعته الخاصة، حيث يبدع منفرداً مع أوراقه وفرشاته أو آله، أي كانت، فهو يعمل أو يبدع، فوراً أمام أعين الناس، وكبدل الحال

في التمثيل أمام عين الكاميرا التي تقوم بالتسجيل الفوري للأداء، ولا يستخدم في عمله هذا سوى جسده، وصوته، ونفسه هو بالذات، فهو كما يقال، البيانو والمزاف معاً. فادواته - في النهاية - هي ذاتها العناصر الإنسانية العية التي يتماثل جميع البشر في امتلاكها واستخدامها، ولعل هذا التماثل الظاهر، ومن ثم البساطة الظاهرة في ما يبذله الفنان من مجهود، هو السبب فيما يشاع لدينا عادة من أن التمثيل - ومن ثم الإخراج، والنقد الفني أيضاً - هو مهنة من لا مهنة له، أو أنها مهنة بلا أسرار تقنية خاصة. وقد يكون هذا التبسيط استناداً إلى البديهية القائلة إن المحاكاة - غريزة التقليد والعرض إجمالاً - هي غريزة إنسانية عامة. هكذا نجد الناس جميعهم يمارسون ببساطة بالقة حق التعليل والنقد للأعمال الفنية، في حين أنه يستحيل عليهم فك الشفرات الخاصة بكثير من المهن الإنسانية الأخرى، بل وكثير من فنون المحاكاة التي تعتمد على منطق ومهارة الإبداع التقني الخاص مثل الموسيقى وفنون التصوير والنحت، بل ونظم الشعر وغيرها.

وختللاً عن ذلك فإن كلمة مفارقة paradox قد تحيلنا إلى النوع الكوميدي بصفة عامة، وبالتالي إلى قطاع بعينه من الممثلين، أي ممثلي الكوميديا، في حين أننا نسعى للبحث في مجال التعبير الدرامي بأشكاله كافة دون تخصيص. ومن ناحية أخرى فإن كلمة ازدواجية تقترن بنا أكثر من المحيط الاجتماعي، أو - بمعنى أدق - من عالم السلوكيات، أو الظواهر النفسية - الاجتماعية، وهو العالم الذي ينتمي إليه العرض الدرامي بصفة عامة، والممثل بصفة خاصة.

وتتيح لنا هذه المداخل النظرية المتنوعة لدراسة النشاط التمثيلي النظر إلى الازدواجية، أو المفارقة التمثيلية كمفهوم أكثر تعقيداً بكثير من الإحالة البديهية إلى الدلالة المباشرة له، والتي يجسدها وضع الممثل إزاء الشخصية التي يؤديها، وذلك كنتيجة طبيعية للصورة المركبة التي يعيش عليها هذا النشاط الإنساني المتميز في قلب الحياة الاجتماعية. وكما يقول هنري برجسون فإننا قد «نضل السبيل عندما نفكر وظائف التصور أو التمثيل في حالة متفردة، كما لو كانت هي الغاية بذاتها. وكما لو كنا نحن عقولاً خالصة مجردة، مشغولة بروية مرور الأفكار والصور»^(١٧)



على هذا الأساس يتخذ هذا الكتاب لنفسه منطقاً تركيبياً يبدأ من نقطة السلب (بالمفهوم الهيغلي)، أي من السؤال عن ماهية الممثل وإنكارها كخطوة أولى على درب تأكيد الخصوصية التي تراها لفنه، في محاولة للوصول إلى أنقى صورة ممكنة لتلك الظاهرة الفنية والاجتماعية الممتدة جذورها إلى أعماق تاريخ الاجتماع البشري، والتي أصبحت تغطي اليوم جزءاً أساسياً من حياة الإنسان المعاصر إلى الشعور بالألفة والمشاركة الوجدانية، وإلى الهروب من ضغوط الحياة الحديثة التي لم يعد فيها مكان للمشاركة الجماعية بمعناها الإنساني الخالص.

على أن البحث النظري عن الطبيعة الأصلية المؤسسة لنشوء الفعل التمثيلي، يجمع تجلياته وأشكاله في الزمن والمكان (انطلاقاً من الميل الغريزي إلى التحول ومفارقة الذات)، لن يصل إلى هدفه إلا بعرض واف للعملية المرتبطة جدلياً بتلك الطبيعة، وهي عملية التجميد الإبداعي وما تتطلبه من إمكانات وأدوات ومهارات خاصة تمثل في مجموعها الوسائل التي لا غنى عنها لأي ممثل، في أي ثقافة وأي محضر. أما سمات الاختلاف فإنها تتعلق عادة بـ الأسلوب (STYLE) في ارتباطه بالعناصر الثقافية المكونة لطرائق الحياة والتعبير في كل مجتمع، وهي نفسها السمات التي ننمضي في تتبع مفارقاتها عبر مراحب العصور والمجتمعات الإنسانية المختلفة شرقاً وغرباً، وفق الاعتبار ذاته القائل إنها ما يشكل صورة الممثل حيثما كان موجوداً، بداية من، صورة الشامان، الساحر - العراف - هي مجتمعات ما قبل المدنية الإغريقية، والممثل - الكاهن في مصر القديمة... إنني الصورة النقيض: صورة البهلول (أو المهرج CLOWN) بالمصطلح الحديث)، حتى قناع الضاحك - الممثل - الشامل في الدراما الإغريقية، والقناع الإيمائي الروماني. ثم أقنعة الكوميديا ديلارتي... وهكذا حتى نصل إلى الصورة الموحدة ظاهرياً للممثل المعاصر.

من هنا كان من الضروري أن نلجأ إلى المون الذي تتيحه المناهج أو المدارس التمثيلية المختلفة، التي تقدم لنا العديد من التحليلات الفنية القادرة على مساعدتنا في فهم المفارقات التقنية لفن الممثل، من خلال الطرق والأساليب المختلفة للأداء التمثيلي، والتي تنوعت في تطورها بصورة مذهلة منذ بدايات القرن العشرين وحتى اليوم، وهو ما يعني

بالتالي أننا سنلجأ، في بعض الأحيان، إلى الدخول حتى العمق اللازم في العالم التخصصي الضيق الذي قد يبدو غريباً على القارئ غير المتخصص، وإن كنا سنحاول دائماً التقريب بينهما دون تبسيط مُخل بالقيمة التي تسعى إلى تأكيدها فيما يتعلق بـ الممثل على الساحة الثقافية العربية، والذي ستفرد له الجزء الأخير من البحث.

٦- استنتاجات قبل أولية

١- البداية الأولى إذن التي يمكن أن ينبثق عنها - حتى الآن - فعل التمثيل ACTING (أو التمثيل حرفياً - في صيغة الفعل المضارع المستمر كما هو في الأصل) هي أنه فعل معرفة مستمر، طريقة في الدخول إلى العالم الداخلي للإنسان وتعريفه، أو الكشف عن خباياها الدفينة، وخاصة تلك التي لا يقوى على الإفراز بها حتى أمام نفسه، وهذا هو المعنى الذي يؤكد لنا في بساطة أولية نموذج التعرف المزدوج، أو الوعي الراوي، الذي يجنيه الإنسان من وقوفه أمام المرأة حين تأخذ بيده للتعرف على صورته، هويته، أو حين تضع يده أيضاً على مواضع الاختلاف بين صورته التي يحب، وحقيقة نفسه المزرعة، وكذلك على معنى الاختلاف بينه وبين الآخر.

هـ «أوديب» الذي يطالع في امرأة تريرياس «العراف» على حقيقة أصله المجهول، ويعرف من هو ومن أبوه وأمه، يتعرف أيضاً - وبالتالي - على حقيقة جرمه المزرعة، ومن لم فهو لا يتورع عن المضي موطأ في التعمية، ليس فقط لمكابرته وعناقه، ولكن أيضاً لأنه يريد أن يعرف، مثلما هو لا يستطع مواجهة الذات المجرمة، الشقية. والممثل الذي يرتدي قميص أوديب هذا (خاصة وقد أصبح النموذج الأوديب، رغم الممارسة العلمية التي يلغاها هذا التصور الفرويدية، ليس مجرد صورة درامية، خيالية، ولكن حقيقة نفسية، قد تكون موجودة فيما وراء وعي كل منا) ... لا بد من أن يصيبه الرعب ذاته حين يندمج ويرى نفسه في هذا الموقف الرهيب.

٢ - التمثيل إذن - وتلك بداية أخرى - فعل كينونة. إلى الحد الذي يذهب عنده إ. بنيتي إلى القول - مثلاً - أننا «... إذ نتقمص شخصية شكسبيرية لا نرانا نقول: أنا هذا الرجل، ولي صفاته الشخصية، بقدر ما نقول: حين

أصبح أنا هذا الرجل. أعرف ما معنى أن أكون حياً^(١٨). ونحن في حياتنا اليومية نمارس هذا الفعل بصورة يومية، تكاد تكون شرطية، فهو أول ما نفعل عند الاستيقاظ، أو عند عودتنا من لدن أخي الموت/النوم. وكأننا نتحقق من أننا ما زلنا بعد أحياء! وأحياناً ما نطلب من الشخص حين يأخذ الفروغ بهيئته، أو التباهي بما ليس فيه، أن يقف أمام المرأة حتى يسترد وعيه بذاته، أو بحقيقته. ويقف من وهمه المسيطر.

أما في مرآة الخيال الدرامي، التمثيل. فإن تعقل يعني أن تخفي، أو تفعل acting، فإذن أنت موجود، كائن، قادر على التمييز، والانتقال بين الكون. أو الواقع، الذي يحتوي وجودك المادي أو الظاهر، وبين كون خيالي أو واقع آخر. ولنقل لا واقع من صنعك خالصاً - حتى لو كان بمنزلة نسخة مستعادة - منقولة عن الواقع الحي، فلن يكون أبداً هو الأصل نفسه. إن النقل المباشر التقريري، في أحوال حدوثه العادية (مثل عملية تمثيل PLAYING الكيفية التي وقعت بها جريمة ما، التي يجبر عليها المتهمون خلال التحقيق معهم) ليس سوى احتمال وحيد - أو طريقة واحدة - من احتمالات وطرق عدة - يسلكها الإنسان في حال التمثيل من أجل استعادة الواقع المعيش - تختلف فيما بينها اختلاف الفرض من كل منها.

٣ - ثم إن التمثيل هو فعل حرية أو تحرر - بالمعنى السيكولوجي - سواء تعلق الأمر بالممارسة ذاتها (المرض)، أو بالنتيجة التي تصل إليها (التطهير). فالتحريرات التي يتيحها التمثيل لا حد لها. وهي التي تبدأ عن حرية التمرن التي نمارسها جميعاً في الفرف المخلقة حيث لا يكون هناك سوانا وصورتنا المرآوية ولا ثالث لنا، لكنها في المجال الدرامي تفدو أوسع مجالاً من مجرد النقل. أو الترجمة للواقع، وبالتالي فإن ما يفوز به المؤدي من راحة داخلية من جراء إطلاقه ما يمتلئ في داخله من مكبوتات يظل كالحلم بالنسبة للكثيرين ممن لا يملكون القدرة ذاتها على التعبير، وخاصة أولئك الذين يمثل المرض التمثيلي بالنسبة لهم متعة خاصة أصعب من مجرد التسلية الفارغة. وهي متعة مفرقة في الترجسية، وذلك بالتقهقر إلى مرحلة الطفولة المبكرة... مرحلة خلق العالم السحري^(١٩). فإذا كنا لا نستطيع تغيير العالم أو حتى أنفسنا، فلنستمتع على الأقل بالحلم أننا نضل ذلك - هكذا قد يقولون لأنفسهم سرا - أو يقولون - في أحوال أخرى -

لنتعلم كيف نفعل ذلكا فالمسرح هو مقدر يرب شعري على الحرية، وهي الحقيقة التي تمنع الفن المسرحي بالذات خطوريته، التي تتفاقم نتيجة لكونه ممارسة حية علنية لا يمكن إيقافها أو تعديل مسارها بمجرد انطلاقها، كما لا يمكن التكهّن بالآثر الذي قد تحدثه بين جمهورها المتواظن - بالضرورة - على تصديق ما يحدث.

٤ - إن العنصر المشترك بين الممارسات أو المماركات، المسرحية جميعها هو التكرار. إذ لا شيء يأتي من عدم، ولابد من أصل ما لأي معادلة مهما كان هدفها، أو طريقته، وتلك بديهية أخرى، أو قاعدة، تقوم عليها ظاهرة العرض. أو الاستعراض والفرجة. فلا بد للمتفرج من مرجعية ما يستند إليها في تفسير الصورة المرآوية التي يقدمها له الممثل، هذافح الفصول الفردي يفتش المتفرج عن الأصل القائم أمام المرآة التي يعرف جيدا أنها تعرض صورا فقط، معرفته أنها، في الواقع، مرآة خيالية، وأن الأصل لا وجود له. ومن ثم فهو يشد الحصول على أكبر قدر ممكن من الصدق في التصوير، أملا في الوصول إلى أقرب شبه ممكن بالواقع.

فالأداة السحرية التي يتوسل بها الممثلون جميعهم، أي كلمة (لو) أو (كان)، لن يكتمل تأثيرها إلا بالإجابة عن علامات الاستفهام الرئيسية: من ؟ وأين ؟ ومتى ؟ (وهي الإجابة التي يضمها ستانسلافسكي في المعادلة الإبداعية الأساسية لفن الممثل أنا - هنا - الآن)، وحتى لو كانت الأحداث تجري في عالم خيالي أو حراي. فإننا لا نتمرف على الصور الفنية عامة إلا من خلال الاستشياء، ولابد لنا هنا من شبه به، لكي نستطيع بعد ذلك أن نتعاطف معه أو ضد، وكما يرى كير إيلام

«تكون الموالم الدرامية هي المدى الذي يمكن فيه أن تكون ممثلة في المالم الواقعي. أي تكون على الدوام ممكنة المبال، فهي تتكون فرضية (كان) ذلك أن الحضور يتمرف عليها كحالات لمسائل صعبة التحقيق. بشرط أن تتجسد (كان) هذه في أطراد فعلي (هنا) و(الآن) ...»^{١٧}

ازدواجية التقليد - المخالفة

يقول ميوكارو وفسكي: «إن الشروط الضرورية للتواصل المكثف والفهم التام بين المسرح والمجتمع هي وحدة عضوية تصدر عن نظرية في الوجود وعن شعور ديني وخلقّي. إن اليونان القديمة والعصور الوسطى وغيرها هي أمثلة على ذلك» (٢١).

تلك هي المفارقة المساوية التي يعيشها الفن المسرحي اليوم، في ظل القطعية التي يعيشها إيمان ثقافة الحداثة الأوروبية، ومن ثم الإضافات الثابتة التي اتخذت من النموذج الأوروبي مثالا للوجود والإبداع. وهو ما سمح إلى تجاوز كل النزعات التجديدية في المسرح الحديث بداية من صرخة أنتونان آرتو لتتخلص من خطوة المفهوم الأدبي للمسرح، وانتهاء بتجارب جروتوفسكي ويمشر بروك من أجل العودة إلى الميناميم الأولى للفن المسرحي، أو إلى مسرحية المسرح. وهو ما يمكن إيجازه في الدعوة من أجل إعادة الممثل إلى عرشه الظاهرة المسرحية

لا مجال للربط بين الفن التخليقي لميوكارو بالحب الأممية في تاريخ أفكارنا وموضوعاتنا وعاداتنا كلمة... بالإضافة إلى نوع المبالغة التي تؤلف هي أيضا - بلا جدال - جزءا لا يتجزأ من عناصر الطبيعة الإنسانية. فالتقليد هو ينبوع المخالفة وهي هذا الحمل المعبود من التطورات النفسية وفنات ذات طبيعة اجتماعية.

بيهاثوف

وفي كل الأحوال فإن المساحة التي نسميها المسرح، منصة أو إطار التمثيل، ليست فقط مساحة لهو أو لعب تقني، باللفظ والحركة، بل تبدو لنا كأنها تلك العتبة التي تعبر من خلالها الحياة، مظهرا أو جوهرًا، لتصبح هنا، والعكس بالعكس، «فالقضاء الجمالي هو قضاء مزدوج، يمكن القضاء الواقعي الأحادي، ويخلق ازدواجًا، وكل من يدخلون إليه يصبحون مزدوجين بدورهم»^(١٩) في هذه المساحة الموازية للوجود المعيش يظهر الممثل، في قناعه المزوج، كشخص PERSON وكشخصية CHARECTER معا^(٢٠). أي ليس مجرد حامٍ يحمل جوايه الزاخر بالشخص الفريية، والندھشة، ولكن فاعل للفعل ولقد أصبح من غير الممكن اليوم الحديث عن الفن المسرحي إلا من هنا بالذات، أي من جهة فن العرض، وليس من تلك الوجهة الأدبية التي استأثرت طويلا بالسيادة على عرش النقد المسرحي. وفي هذا المقام قد يصبح من الضروري إعادة النظر في الكثير من المفاهيم النقدية المرتبطة بالمسرح على هذا الأساس، أي بوصفها مفاهيم تخص الممثل والمخرج أولا وقيل كل شيء، وعلى رأس هذه المفاهيم تأتي المحاكاة، فهي الصيغة، أو المفهوم الذي حوت العادة على البدء منه عند الحديث عن الفن المسرحي عموما، أو عن أي من عناصره تخصيصا.

١ - المحاكاة... الميل إلى الفعل

كما يؤكد ستانسلافسكي فإن الشيء الرئيسي في فن الممثل لا يكمن في الفعل ذاته، بل في نشأة الميل إلى الفعل نشأة طبيعية^(٢١). فهذا الميل هو بالضبط صنف الموهبة، وهو الجذر الأصلي لما تعارفنا على تسميته بالحضور: أي قدرة الشخص على أن يكون مؤثرا ومحسوسا بين الآخرين عند كلامه أو حركته أو حتى مجرد ظهوره بينهم ولو صامتًا! لكن هذه العملية المعقدة قد لا تخطو بالمرّة على بال الممثل المتدفع إلى الممارسة العملية التلقائية لعنه، تدفعه القوة الطاغية والمسيطرّة لذلك الميل الغامض إلى المحاكاة، أو ذلك الميل الطبيعي إلى الفعل ACTION الذي هو جوهر التشاغل العشري، ومن ثم الفن التمثيلي الدرامي.

(١٩) انظر شخصية character كمصطلح يستخدم دلالة على الطبع لغائي السحر وليس على العمل الخارجي. في مجال التمثيل الدرامي مثلاً المصطلح PERSON هو الذي لا يدار إلا على ضوء الطابع الذي يمارس الانسجام وهو ثمرة استخدام كـ PERSONA لتعني



وكما هو معروف في مجال الدراسات النفسية، فإن الميل ROPENSITY هو...، اعتماد الثقائي للفرد تجاه نشاط معين، يدفعه إلى المشاركة فيه ويرتكز على حاجة عميقة وذاتية للفرد إليه، وعلى رغبته في تحسين المهارات والعادات الموجودة لديه.^(٦١) وفي هذا المجال يصبح ذلك النشاط، أو الهدف الذي يسمى إليه الممثل، كإنسان - أولا وقبل كل شيء - هو ما يسمى بالتوحد IDENTIFICATION، أو التعميم، أي التقمص 'الوجداني عبر المحاكاة - بمصطلحات علم الاجتماع - حيث يرتقي التوحد - كنشاط إبداعي، إلى مصاف العمليات المعرفية، الانفعالية، التي يتمرف بها المرء على ذاته من خلال المشابهة أو التعاقل، لكونه في الأساس هو العملية التي... يتوحد بها الشخص، لا شعوريا، مع شخص آخر، أو مجموعة أخرى، أو نموذج آخر، وهو أيضا، آلية يصنع فيها المرء نفسه موضع شخص آخر، وهو ما يظهر على شكل استغراق، أي نقل 'أنا' شخص ما إلى مكان وزمان شخص آخر، وينتج عنه استيعاب المعاني ذات الصبغة الشخصية لذلك الآخر [حيث يتقاطع المجال الدرامي الإبداعي مع علم النفس]،^(٦٢)

غير أنه - وبسبب تلك التقاطعات بالذات - يكون الممثل غالبا هو الأقرب بين أهل الفن إلى شبهة الخلل العقلي، أو الجنون. إذ يرى البعض في الرغبة أو الحساسية التمثيلية لولة، أو صرية ما، تصيب بعض الناس وتدفهم إلى التمزيق، أو العرض، أي الرغبة في عرض الذات أمام الآخرين، وقد ارتبطت حرفة الممثل تاريخيا وتمد نشاطها بتصور مماثل. ومن هنا كانت نظرة القدماء إلى الممثل بوصفه شخصا مفسوسا لا ينبغي الاقتراب منه. أو ليس الممثل هو ذلك الشخص المتحول بصورة فجائية صوتيا وحركيا والمفارق لطبيعته الذاتية مجسدا صورة، بل صورة أخرى متعددة لأناس قد يكونون من الأموات الراحلين، أو قد لا يكونون موجودين إطلاقا!

والمنحصلة النهائية لهذه التصورات وغيرها هي أن يصبح الممثل شخصا مختلفا عن المجموع، يصبح فعل التمثيل فعلا شادا خارجا عن المؤلف من حيث هو 'تمر' انكشاف، سواء أكان تقنيا أم جسديا، فعيما يعلق به التمزيق النفسي الروحي إلى تحريم التجلي، أو المس فوق الطبيعي، فإن التمزيق الجسدي بوساطة التعبير الحركي أو الرقص مثلا، هو ما يجذبه إلى ساحة العرض حيث يكمن بالضبط، النصف الآخر من مشكلة الممثل، وهي مشكلة

نفسية اجتماعية بالدرجة الأولى تتعلق بالممثل نفسه من جهة، وبنظرة المجتمع إليه من جهة أخرى، وهذا النصف الآخر المقصود هنا هو ما يخص النصف الثانية، التي اعتاد الناس على الصلة بها بالممثلين وهي الانحلال الخلقي! فإذا كان الجنون الفني ليس تهمة بصورة ما، بل إنه يعتبر مديحا أحيانا لدى شريحة كبيرة من أهل الفن، الذين يرونه صنو العبقرية! فإن الانحلال الأخلاقي هو التهمة التي يخلل الفنان يدفعها عن نفسه طيلة حياته بلا جدوى، وخاصة إذا كان يعيش في مجتمع تقليدي مرتبط بتراث ديني متشدد أو حتى عنصري، ومما يزيد الطين بلة هنا أن عامة الناس لا تستطيع بسهولة التفريق بين ما يقدمه الممثل على الشاشة، أو فوق المنصة، وبين ما هو عليه في الواقع.

إن هذه الظنون، أو الظلال السلبية، حول الفعل التمثيلي التي تنعكس بصورة واقعية في العقل العاجز عن إدراك الفاصل بين الصدق الفني والصدق الحياتي، أي عند استعالة فهم وقبول حقيقة المفارقة التمثيلية، تتعلق بما يسمونه هذا الفعل التعبيري، بل وما يفصح عنه فعلا، من شبهة التمري، حتى وإن كان تمريا مجازيا، أي "... تمرى الروح، لا تمرى الجسد". فالمشكلة هنا هي أن عرض الروح المعرأة أمر مستحيل، والذي يتسبب عرضه هو خلاف الروح، وهو الجسد. (١٦)

ومن ثم فإن الساب ينفتح أمام عشرات التهم الأخلاقية، المتشددة، لكي تهاجم بلا رحمة الممثلين، وخاصة في تلك الأوقات التي يغيب فيها صوت الإبداع، والتجديد، ويملأ صوت التقليد، والمحافظة.

وقد ظلت تلك النظرة الأحلافية، المثالية، التقليدية تلاحق الفنان المبدع في كل العصور، باعتباره صانع الوهم، أو المولع بالتظاهر، المائس في الخيال... ولا بأس فالإنسان هو الكائن الحي الوحيد الذي استطاع أن يصنع من الوهم أو الخيال أو الكذب - إذا شئنا - ميراثا بهذا العمق وعلى تلك الضخامة التي تشهد عليها المكتبات، والمتاحف، ودور العرض التي تذهب إليها جميعا، لإشباع حاجة لا تراود أبدا بقية الكائنات، حاجتنا إلى الامتلاء الروحي، إلى التوحد مع الذات في مواجهة الزمن، وصمد الموت، الحاجة إلى الخلود. صحيح أن البشر اليوم قد لا يشتركون جميعا في هذا الأمر، إلا أن هذا كان يوما ما حاجة جماعية، وحتى في وقتنا الحاضر، فإننا نعرف جيدا

أن طائفة قديمة تميش بيننا، يدين أفرادها بالولاء التام لأيات الإبداع الفني والثقافي الإنساني المحض (علو كنا لا نعرف هذا ما كان لنا أن نتفق كل هذا الجهد في صناعة هذا البحث مثلا). ويقول مالرو: «... وهي حين أن الفن ليس رياء، تخضع تلك الطائفة، خضوع المبدعين أنفسهم، لتعريف الإيمان نفسه: الانحراط الكامل بالقلب والعقل»^(٢٧).

إن هذا الخضوع، أو الانحراط الكامل، أو الاندماج بتعبير أكثر مسرحية، هو ما يجعل الممثل - كما رأينا - شخصا مفتونا بسحر اللعبة، مستسلما لها بكامل كيانه. كالماشق المصروب بجنون هوى، أو شغف PASSION لا شاء منه... إذ لا يسقط في بيران الهوى^(٢٨)، أو العشق، إلا الوجدان الشاعر بوحشة الوجود، والميال بطبعه إلى التوحد مع كلية الكون، ومن ثم مع من يمثل - من وجهة نظره - صورة من صور تجلي الجمال هي الطبيعة، وكما يقول أفلاطون: «ما من إنسان يصبح شاعرا إلا ويكون الحب قد مسه بيده...»^(٢٩). فمما لا شك فيه أن هالك لذة ما في لعبة التمثيل/المحاكاة، وهي اللذة التي تصاحب عادة إدراكنا لوجود الجميل فالإحساس بالجمال هو ما يؤكد ارتباط الإنسان الوجداني بالفن، بصرف النظر عن الجانب العقلي في الموضوع.

والواقع أن الفارق ما بين الحالين، محاكاة أو تعرية الواقع الحياتي اليومي، والتعمري الروحي، أو المحاكاة الفنية الخالصة، لا يزيد على مقدار ضئيل في الواقع، وما تاريخ الفن التمثيلي عموما إلا سجل لحاولات تعزيز هذا الفارق دراميا. غير فصول الصراع الدائم بين الواقع و تقيضه، أو قرينه، الخيال، بل إن هذه المحاولة بالذات هي ما يشد انتباهنا إلى الممثل فوق النص، وكأنه لاعب السبرك يسير فوق سلك رفيع على ارتفاع مخيف، فنحن نرى الظاهر الذي لن يخدعنا ثباته وهدهده، ولو كان حقيقيا لانصرفنا عنه لخلوه من الحياة. أو - بمعنى أدق - من الطاقة الحيوية.

من ناحية أخرى فإن هذه المفارقة ما بين الفن والحياة تطرح نفسها بعمق في حدود ما يظل هنا مجرد ميل أو نزوع أولي. إذ لا بد أولا للإنسان الميل إلى مفارقة ذاته وتعمريتها، أو نزوع قناعها المألوف، عن الدخول في

(٢٧) الفنون: عاصمة سادة وقائمة وشعلة مسجدة على جميع الفنون الأخرى تستلهم الفكر بكل خضلة «هدهده» على موضوع هذا الأبطال وقد يحدث نتيجة حارة من مريضه مثل الممثل (الممثل المفسر) - هكذا وهذا.



إهاب ما يحاكيه، أي ارتداء قناع الآخر الفائب أيا ما كان- وهو ما يمكن أن يجعله، لو فكر في الأمر على نحو شخصي واقعي، يتردد كثيرا قبل دخوله إلى دائرة العرض- فالعرض معناه الظهور، ومن ثم التعري، أمام الآخر، وانتظار حكمه أو تقييمه لما تفعل، وهذا وحده كفيل بأن يلقي في قلوبنا الرعب، ولعلنا نجد في هذا ما يفسر حالة الخوف المتبادلة لدى الممثلين - مهما بلغت درجة خيرتهم الاحترافية - والتي تنشأ عادة قبل كل ليلة عرض جديدة، إذ تبدو حالة العرض كأنها خروج من الشيء الملموس، أي الوجود المادي الحاضر للشخص الممثل، وهي الوقت نفسه دخول قصدي إلى الصورة الخيالية لشخصية أخرى، وكأنها - أيضا - عملية انقطاع عن الذات هيمما يشبه الفيضوية المؤقتة، أو غشية trance، وهو ما يجعلنا نقيم، أحيانا، رابطا ما بين حالي التمثيل والذهيان. فهنا يميل الميزان لمصلحة الأنا الخالقة الفنية غالبا بصورة الأشياء وليس بالشيء نفسه، الأنا الواعية لحريتها مقابل أنا اليقظة، أو الأنا الواعية بظروفها الشرطية التي تحدد وجودها الفردي المقيد عمليا بسلسلة معقدة من التحديدات البيولوجية والاجتماعية والتاريخية، وكما يقرر جان دوفينيو فإن عالم الحواس، الذي هو عالم الممثل بلا شك، ما هو إلا تكرارا ومن ثم فإن التمرد على الوقائع الاعتيادية، وعدم الخضوع للمنطق التقليدي للأشياء، يكون هو المنبع الفيضاني الذي تنفجر منه تلك اللحظات الاستثنائية التي يثالق فيها نور الإبداع.

ومن هنا ففقد يرى البعض في الفعل التمثيلي محاولة، أو حيلة سيكولوجية سلبية للهروب من الواقع المعيش، وخاصة في حال المقاربة بينه وبين أحوال الالتهيان، أو الهلوسة، أو التداعي النفسي، على اعتبار أن الدخول إلى المسرح «مرميا» هو طريقة شائعة في التهرب من دور الفاعل في دوامة الحياة^(١٩)، لكن الأمر يبدو لدينا على العكس تماما من هذا التصور، فإذا كان الممثل يخرج عن شخصيته الذاتية لبعض الوقت، فهو يفعل هذا ابتغاء الوصول إلى فهم أعمق لطبيعة النفس البشرية بمعناها الكلي، فنحن هي الأغلب نقف أمام المرأة لا من أجل الهروب من أنفسنا، بل من أجل مواجهتها... فالفعل هنا هو وحده القادر على شحنتنا بطاقة وجودية جديدة، طاقة التغيير، وليس فقط تطهيرنا من مشاعرنا السلبية.

ففي هذه المساحة المفتوحة للجدل، وللحوار الفعال، يمكن أن يناقش كل شيء، كما يمكن أن يولد هنا الجديد من رحم القديم، الذي يُنقى إلى غير رجعة مع ستار، أو كلمة، النهاية.

وحتى لو افترضنا وجود نوع من التماس بين حال الإبداع التمثيلي وأحوال الهذيان، والهلوسة، والتعلق بفكرة معينة... فهذه تمسها قد تكون وقائع إيجابية - كما يرى بروجسون - من حيث، إنها تقوم على الحضور لا على غياب شيء ما - إنها تبدو وكأنها تدخل في الفكر بمض الأساليب الجديدة هي الإحساس وفي التفكير... ويجب التوقف عند ما تقدم، بدلا من الوقوف عند سلبياتها وعند ما تأخذ⁽²⁾. وكما أشرنا فإن الفارق الأساسي بين الفعل التمثيلي الإيجابي الذي نشاهده على المنصة، وبين ظواهر الانقسام المرضي التي قد تحدث في الواقع هو هذا الوعي بالمصارفة التمثيلية، أو الإرادة الساعية لتحقيق أهداف معينة من خلالها، أي تلك الممارسة التحولية الواجبة بذاتها. فهذا الفعل المركب، المتضمن، والمبني على رغبة التحول الكامنة في أعماق كل منا، هو ما لا نحرق على ممارسته إلا في سياق خفي لا شموري - في ثياب أحلامنا الخاصة، أو هذياننا الشارد، بأن يصح كذا وكذا - محققين بذلك ما استحال علينا في الواقع.

وهكذا ففي البدء كانت المحاكاة، التخيل الفني، المشابهة، الاستشباع، النقطة السحرية للعبور، نقطة التحول التي لا بد منها للدراما. فهي الأصل الثابت، والمتجدد بغير انقطاع. لأنها هي القرينة الأساسية نفسها، غريزة التقليد Mimesis. الرغبة السحرية الغامضة هي إعادة التجسيد، والتعبير المباشر عن نزعة مفارقة الذات. أو العبور، إلى الآخر المختلف... محاولة التواصل من خلال المماثلة والمخالفة معا، وهي رغبة أساسية عميقة ومقاصلة فينا. كما يقرر أرسطو منذ القدم. فهي تولد مع الإنسان منذ الطفولة وتميزه مع سمات أخرى عن الحيوان.

وهي كما يراها علماء النفس - تعبير عن وحدة الكائن وخضوع لقتضياتها: فمن الواضح أنها تستند إلى مستويات في الجهاز العصبي تحت لحائية - تحت قشرة المخ sub cortical حيث تصدر الأفعال اللاإرادية... معا يهيئ الضرر المحاكي للارتباط الوجداني العميق بأفراد جماعته، كما يهيئه لامتصاص أنماط تعبيراتهم. بحيث يقدم نفسه إلى

الأخرين من خلالها فيسهل عليهم الاستجابة له استجابة ملائمة، (٢١) هنا المحاكاة تتضمن في جوهرها لا مجرد الرغبة في عرض الذات، وإنما أيضا الرغبة في تحويل هذا الميل الفردي المونولوجي، إلى حوار متبادل، دIALOGUE، عن طريق استشارة الآخر كي يعبر إلينا، ومن ثم استماتته لكي يفسح لنا موقعا لديه. لتكون بذلك الخاصية، أو الموهبة الدرامائية في الحوار، أو التواصل عبر الفعل، التي أصبحت منفردا بها النوع البشري - أو أفراد مخصوصون منه - فوق جميع الكائنات الحية، حيث انفتح المجال للمر، بجميع أنواعه، وغدا الخلود قدرا محققا للإبداع الإنساني، وليس وهما لا يمال.

٢ - المحاكاة، التفرقة، الوعي

كما يقع الممثل في مركز القلب من الحدث المسرحي، تقع المحاكاة من التاريخ الاجتماعي. اندراسي للإنسان. وإلا فهل لنا أن نستخلص، في ظل الهيمنة الضاغطة لنظم التربية والتشئة الاجتماعية، عملا ما يمارسه الإنسان في الحياة اليومية يتمتع بالنقاء الخالص، أي لا يكون تكلرا، أو محاكاة، لفعل آخر سابق قام به آخرون؟ ونحن لا ننفي بهذا الجدة، أو الإبداع عن الفعل البشري، وخاصة أفعال الخلق الإبداعي. بقدر ما نقرر حقيقة وجودية قديمة قدم الاجتماع البشري. وهل يكون وجودنا الاجتماعي الواعي في حد ذاته سوى وجود مرآوي. ما دما - ما نحن في سياق الزمن المتضمن بالضرورة وجودا سابقا علينا، وما دما نعيش مع الآخرة فالوجود في الزمن. بما هو ماض مستمر، ووجودنا مع الآخرين، كأطراف علاقة مشتركة، هما معنى وجودنا الاجتماعي، وهو المعنى الذي يستلح حقيقة وجودنا الدائي، ذلك الماثم كجثة الفردوس البعيدة، لا نملك سوى الحلم بتحقيقه. يحول بيتنا وبينه، سيف الزمن، وأبضا جحيم الآخرين!

وإذا كان المراقب الحديث يرى هبما تقول شيئا من التناقض (حيث لا يعترف الإنسان بنفسه - وفق هذا الافتراض - إلا في مرآة الآخرة)، فإن هذا المفهوم كان، بصورة طقوسية ما، هو محور حياة الإنسان «البداية»، هبما قبل الفلسفة الإغريقية، وهو ما يقرره مرسيا البياد بقوله: «إن الشيء، أو الفعل [في المفهوم الأنطولوجي البداية] لا يصير حقيقيا إلا أن يحاكمي، أو يكرر،

نموذجاً أصلياً، أي أن «الحقيقة» لا تكتسب إلا بالنكرار أو الاقتسام، وكل ما ليس له نموذج مثالي فهو «عار من المعنى»^(٢١). وموضوع المحاكاة هنا هو العالم الأسطوري، عالم الآلهة والأبطال الخارقين، وكما يقول براهما: «كما فعل الآلهة، كذلك يفعل الناس»، ولا يعني هذا أن المجال الوحيد للمحاكاة هو مجال الطقوس والممارسات الدينية، بل على العكس فإن الحقيقة الأهم هنا هي أن الطقوس ليست وحدها التي لها مثال ميتولوجي وحسب، وإنما كل فعل بشري يكتسب قواعده يعقدار ما يكرزه، فعلاً قام به، في مبدأ الزمان، إله أو بطل أو سلف»^(٢٢).

هذا اللون من المحاكاة الطقسية يختلف بالضرورة عن المحاكاة الفنية الأرسطية [هي حين أنه يقترب كثيراً من المفهوم الأفلاطوني لها، وهو ما جعل مرسياً إلهاد يصف أفلاطون بأنه «فيلسوف العقلية البدائية» باستياز، أي المفكر الذي حالفه التوفيق في تقويم طراز الوجود والسلوك عند البشرية القديمة تقويماً فلسفياً»^(٢٣)... وهو ما سنعود إليه بعد قليل]. فهي تشير عن رغبة تستهدف تحقيق نتائج معينة في الواقع. بصرف النظر عن المنفعة الجمالية التي تقترب بالتشابه الفني عموماً، بالإضافة إلى أنها «تطوي على نمط معين من التفكير»^(٢٤).

لكن المسرح الدرامي لم يولد إلا مع تطور البرعة الإنسانية، أو المدنية، أي حين «تحول مسرح الإله إلى معبد الإنسان»، أو كتمثيل عن القطيعة الوجودية التي فصلت ما بين العالمين، السماوي والأرضي، القديم والجديد، الأسطوري والواقعي... وكما يلاحظ دوهينيو فإن «ديونيسيوس إله الفلاحين القدماء، يجسد الحنين إلى وحدة بدائية ممزقة، وحلم مشاركة، وتماثل كامل انتهى للابد»^(٢٥)... ومن ثم فهو يخلص إلى أن «صورة الضمير الممزق [تلك] هي التي أنشأت الدراما، وأن شموله، أو سلامته، هي التي تجعلها بلا جدوى»^(٢٦). فالمسرح الدرامي هو - في التحليل النهائي - نوع من التمييز الشعري عن الصراع الجديد ما بين عالم المشاركات القروية القديمة، العالم الأمومي، المدور، الناعم... عالم الخدم والعبيد، الذي لا يناسب أبطالاً من نوع أخيل، أو أوديب أو أوريس، بقدر ما يناسب حاكماً مطلقاً نصف إله، أو كاهناً، أو نبياً... وبين عالم المدينة الطبقي، عالم الرجال، بأسواره المنيع، وبأبطاله الذين قد يكون واحد منهم شاعراً، أو ملكاً أو كاتباً^(٢٧)... فلو قد جاء

المسرح تعبيرا عن تحول الوعي، وعن قدرة الإنسان على رؤية نفسه، والعالم، هي صورة الخيال المركبة متعددة الأوجه. والإنسان لا يقف هذا الموقف الدرامي، الجدلي، من الذات إلا بعد امتلاكه ناصية الوعي الضروي، الوعي بالذات خارج الموضوع، الآخر. وإن هذا هو ما يميز ضرورة الفصل بين المعاني التاريخية والتقنية، المختلفة لمصطلح المحاكاة، ما بين مجال المسرح والدراما، ومجالات العلوم الاجتماعية، والإنسانية الأخرى، ولقد كانت النقطة جد هائلة هي الفن المسرحي بالذات، حين تحولت تلك الفصول الأولية أو المحاكيات *mimesis* القديمة إلى عنصر نشط من عناصر الإبداع الدرامي المتجسد في أذهان أشكاله، هي المعجزة الإغريقية الفريدة... التراجيديات.

٣ - التقليد: الأصل - الصورة

لم تعد النظرة إلى مصطلح المحاكاة اليوم مثلما كانت لدى أصحاب الفقد التقليدي، وكما يحذرنا حادامر هابننا يجب أن نكون على بينة تماما من مدى الشرك الذي تمثلته كلمة *mimesis* لأن المحاكاة *mimesis* بالمعنى القديم، والأشكال الحديثة من التمثيل المحاكى، إنما هي صورة مختلفة عما نفهمه من كلمة التقليد... ذلك أن كل تقليد بمعناه الحق، إنما هو عملية تحول لا تكون بمنزلة إعادة تقديم فحسب لشيء كان موجودا هنا من قبل... إنه نوع من الواقع المتحول تشير فيه عملية التحول إلى ما قد تحول فيها ومن خلالها...^(٢٩). [وهذا بالتعدد ما يجب أن يكون عليه المصطلحان التاليان - التحول... التجسيد - فهذه اللفة فقط تكون قد عبرنا بوابة الأوهام والظلال الفلسفية التي لا تزال مغلقة في وجه الكثيرين ممن يحاولون الدخول إلى عالم الممثلين فلا يروتهم سوى ظلال باهتة، كاذبة ليس إلا، وهي رؤية مضللة، وظالمة، إلى حد بعيد].

فالكلمة اليونانية الأصل (*MIMESIS*)، لا يمكن أن يكون معناها فقط النسخ من الطبيعة، كما يحاول تلقينا شرح أرسطو - الأرسطويون أكثر من أرسطو - وإلا فكيف تعمل الموسيقى ذلك مثلا وهي من هتون المحاكاة طبقا لأرسطو؟ المسألة تتعلق إذن بشيء آخر، لعله المحرك الكامن وراء ما وراء على السطح (والأهم

ذلك الشيء القادر على نشر حالة الإيهام بين صنفوف المتفرجين ودفعهم إلى التوحد الكامل، بالعقل والوجدان بل وعصبيًا أيضًا، مع شخص ما افتتف - مثلا - فلة أوديب المحرمة (قتل الأب والزواج بالأم)؟ وكما يقول أوجست بوال بوضوح لا ليس فيه: «إن الكلمة اليونانية (MIMESIS) لا علاقة لها عند [يقصد أرسطو بالطبع] بمفهوم نسخ مثال خارجي بل هي تعني: (إعادة الإبداع أو الخلق من جديد)... وأما الطبيعة فليس المقصود منها - عند مجموعة الأشياء المخلوقة بل مبدأ الإبداع في حد ذاته»^(١٠).

لكن أفلاطون يرى في قصة الكهف الرمزية، أن أصحاب فن المحاكاة لا يحاكون الواقع (الكائن فقط بفصل المثال أو من خلال الفكرة، أي فكرتها عنه)، وإنما تقف حدود المحاكاة لديهم عند الظل الأسفل منه، أي عند مستوى التخيل، وهو المستوى الرابع للواقع يسميه: المعرفة/الصور أو المثل، والتفكير/الموضوعات الرياضية، والرأي/الموضوعات المثلية. من هنا كانت دعوته إلى نيل الشعراء المحاكين IMITATORS، من جمهوريته المثالية، فهم لا يقدمون لنا فحسب الوهم معسدا هي تراجيدياتهم، بل وهم الوهم، أو تماثل التماثل. وهو يقدم لنا تصوّر الخاص لمضارقة الممثل - المحاكي على النحو التالي: «... لو أن إنسانا ما كان قادرا بالفعل على إتيان الأشياء التي يمثلها وكذلك على تقديم صورتها، قول تعتقد أنه سيكرس نفسه جادا لتقديم هذه الصور... لو أنه نملك ناصية فهم حقيقي للأعمال التي يمثلها لسارع إلى فكّيس نفسه لاجتراحها في الواقع... وسوف يتحرق شوقا إلى أن يكون الممثل الذي يفتنى بمداخه أكثر من شوقه إلى أن يكون الشاعر الذي يفتنى بها...» [وإنها لمضارقة عبثية بالفعل كما يرى و. كاوفمان]^(١١). لكن الممثل لا يحاكي، بأفعاله، صفات الشخصية كما يفترض أن تكون في الحياة الطبيعية، حتى إن بدا مقلدا فهو لا يحاكي الواقع، بل يحاكي أفعالها، التي تنتهي بدورها إلى المتخيل... متخيل الواقع، فهـ ماكبث، ليس مجرد صورة منسوحة عن تبيل اسكوتلندي عاش بلحمه ودمه (على الرغم من القول بوجود أحداث مرجعية حقيقية للمأساة الشكسبيرية فيما عرّفه معاصرو شكسبير باسم مؤامرة البارود)، لكنه ظلّ الصورة المتحولة الذي يلوح على جدران الخيال التمثيلي، أو الكهف الذي يسكنه أهل الفن بعيدا عن الواقع، هكذا يصبح لدينا أكثر من ماكث واحد لا يتجسّد أحدهم الآخر، بقدر ما لا يشبه خيال

الممثلين المختطفين بعضهم عن بعض، ويقدر ما تختلف اللوحات والدراسات الموضوعية عنه... الشيء الوحيد الثابت هنا هو النص، كلمة الشاعر صانع الأخيلة الأصلي فيما تتنوع التأويلات،

وإن كان أفلاطون قد قصد الزاوية يالقرن التراجيدي، حرصا على عقول المتشبه من أن تغدو أميرة الوهم أو الكذب، الذي لا يليق بالمامة، لكونه فضيلة أساسية يختص بها أهل الحكم والسياسة الذين ينبغي أن: «يسمح لهم [فقط] بالكذب تحقيقا للصالح العام»^(١٢) إلا أنه فيما يبدو قد أفسح المجال برؤيته هذه (بعد إخضاعها لمخارقة ظاهرية) لتلك النظرة الرومانتيكية التي وضعت الفن فوق الواقع، وليس هي الدرك الأسفل منه. ولا بأس فقد كان هو نفسه في بداية حياته العملية شاعرا مجيدا. كما أنه كان يتحدث عن شيء عاصره ويعرفه تماما، أما تلميذه أرسطو فقد جاء على النقيض منه ومن أطروحته أيضا، ليصيح المعلم الأول والمرجع الأساس للفن الدرامي برمته، على الرغم من انقطاعه ذاتيا وموضوعيا عن الممارسة الفعلية، إلى الدرجة التي يذهب معها ج. دومينيوي إلى القول، إن «ما يقوله [أرسطو] عن المسرح لا يمكن أن يؤول إلا على أنه أيديولوجية جمالية لا مجال لأن تكون علاقتها بالواقع والحقيقة إلا علاقة افتراضية. فقد وصل إلى أيننا عام ٣٦٧ ق.م. وبعد موت بوربيدس بحوالي ٧٠ سنة...»^(١٣) إلا أن هذا لم يمنعه من أن يؤسس، من خلال شذرات محاضراته في «فن الشعر»، ما يسميه أ. بوال النظام الأرسطي الحديدي للدراما، المعتبر في الأوساط النقدية الأكاديمية المرجع الأساس في الإيهام، الذي هو غرض المحاكاة النهائي.

إن هذا التفسير للمحاكاة برهمنها ولاشك إلى مصاف المعرفة، التي اختص أفلاطون الفلاسفة وحدهم بها. ولذا كان أرسطو حريصا على التأكيد على جلال وعظمة الحدث المحاكي وأيضا على رفعة وسمو الشخصيات. مما دعانا قد ارتفعنا إلى عالم المثل، فلا بد أن تكون كل الأشياء هنا أسماء وأنبل مما هو عليه وجودها (المواقف والظروف والأحداث التي نعيشها) في الواقع، كما أنها لابد أن تكون على طبيعتها الحقة - حسب المثال الأفلاطوني - ولعل حرصه هذا هو ما يفرقنا بأن نقول: إن الداهع الذي قاد الأسخاذا وتلميذه إلى النتيجةتين المتعارضتين هو واحد في النهاية. فكلاهما يعظم من شأن الصور، أو المثل الاجتماعية العليا، وكلاهما حرص على سقائها وسيطرتها في ظل

وحماية النخبة الراعية للأصول، هي مواجهة الحريلت التي يتيحها التمثيل، أو التمسرح، بصقة عامة. فالمسرح الحق لا يكرس لما هو قائم بمعاركاته، أو إعادة إنتاجه، بل على العكس، فإن التمثيل يتيح «حرية إعادة إنتاج معايير الطبيعة والنظام الاجتماعي، وتقليدهما ومعاركاتهما وتشويهها وانتهاكها...»^(١٤). فقد كان كل من المعلمين يدافع عن النظام الاجتماعي القائم ضد عبث التهورين من الفنانين القادرين على استثارة الأغلبية السائرة في معية تلك المثل وورعاتها، من خلال المحاكاة القادرة على تجسيد الحدث الحي بما له من كهرية خطيرة، تدركها الحكومات بفريزتها، كما يرى ب. برونك...^(١٥). إلا أن ما فرق بينهما هو المنهج الذي اتخذته ذهنية الرقابة لدى كل منهما على حدة، فالأول عمل بعيدا «الوقاية خير من العلاج» (أي سد الباب في وجه الريح) بينما أخذ الثاني بمبدأ العلاج (ولو على طريقة «داوتي» والتي كانت هي الداء)!

وقد يبدو أن الفيلسوف أرسطو هو من أعاد الاعتبار للشعراء والفنانين الذين تحامل عليهم استانه من قبل، إلا أنه يبدو أن الخلط المتراكم في تفسير أقواله، بداية من مقولة المحاكاة ذاتها، هو الذي فتح الباب لنشوء النظرة التحريفية الضيقة لعلاقة الفنان بالواقع وبالطبيعة، التي أوقفت الكثيرين عند السطح الخارجي للأشياء والظواهر. ومن ثم ابتدعوا الأنماط المحفوظة (المكليشيهات) التي فولبت المشاعر والأحاسيس الإنسانية المعقدة، واختصرتها في سلسلة من الأقنعة المصيثة لا تزال تشكل حتى الآن مادة جاهزة للتعليم الأكاديمي للفنون، وبخاصة في تدريس الكلاسيكيات.

٤ - التراجيدي: الإيهام - الفصل

يؤكد أرسطو ضرورة أن تحاكي التراجيديا الأفضل من البشر، بل أن تعمل على تفتيحهم بصورة أفضل مما هم عليه (كما يجب أن يكونوا، أي مواطنين أحرار، جديريين بالاحترام) فإن سقط أحدهم فذلك لعيب فيه "HAMARTIA" وليس عن سوء طبع Character، أي هساد طبيعة أو خلق. وهذا العيب هو عيبه الوحيد تقريبا، والذي يجب بالتالي الاعتراف به وإنزال العقاب بمصاحبه أو التطهر منه علنا وباختياره الحر، لأنه «الاتجاه الوحيد

الذي لا يتسجم مع المجتمع أو بالأحرى مع ما يريد المحتج^(١٦)، عملاً بالمبدأ الديمقراطي الذي يتنافس تحت رايته المواطنون الأحرار جميعهم! ومن ثم فإن التطهير CATHARSIS المطلوب يعتمد ليشمل بئران الخوف كل من شهد على هذا المسقوط. وسمح لنفسه بالتعاطف معه أو الشفقة عليه (أي كل من الممثل والمخرج معا)!

وتتطوي الكلمة كاثارسيس Catharsis في الأصل اليوناني على «معنى ديني وطبي - المعنى الديني وارد عند الفيثاغوريين ويراد به أن تكون النفس مسجعة مع ذاتها، والموسيقى هي الوسيلة لتحقيق هذا الانسجام. وهي واردة عند أفلاطون، في الجمهورية، إذ يفرض أن الموسيقى أساس فضيلة العفة، ولكن في «المفسطاتي» يقول سقراط عن فنه إنه تطهيري بمعنى أن «التطهير هو إزالة شيء من النفس...»^(١٧)، وهي أيضاً كاصطلاح مستخدم في التحليل النفسي تشير إلى «...إجراء علاجي خاص يتمثل في تفرير التوتر (رد الفعل) لانفعال كُبت فيما قبل الشعور وأدى إلى الصراع العصبي»^(١٨)، ولأن التطهير هو الهدف النهائي للمحاكاة وليس مجرد الإيهام لذاته، فقد كان الفعل المرتي والمنسجوع - وليس الموسوي - هو حسد الدراما، صورتها الناطقة (بينما تبقى الحكاية هي روحها).

من ناحية أخرى فإنه لا سبيل إلى تحقيق الإيهام - ومن ثم التطهير - إلا من خلال عملية الفرجة المزدوجة، والتي تشترط جودة التوصليل بين طرفين الممثل والجمهور، الفعل والانفعال PASSION... فإن كل منفعل فمع فاعل... وبهذا المعنى يقابل الانفعال الفعل، فالحدث من جانب محدثه فعل ومن جانب متقبله انفعال...^(١٩)، فكما أن الفعل يولد انفعالا لدى المتلقي، فإن هذا الفعل هو نفسه - أيضاً - وليد الانفعال... انفعال الممثل، مسبب الفعل... والانفعال، أو الهوى، هو تلك الماطقة التي تشتمل حادة وثابتة وشاملة، والتي تسيطر على الدوافع الأخرى كافة لتجعل الفرد يركز جميع تطلعاته وجهوده على موضوع هذا الانفعال، وهي العاطفة التي قد تنجم - في أحوال أخرى - نتيجة عوارض مرضية مثل الهديان، أو نتيجة ليل ورائي أو مكتسب لدى الشخص الواقع تحت تأثيرها.

والفعل ACT هنا كل ما له علاقة منطقية بتلك الظرفية الخيالية الخاصة، التي يمكن القول إنها ترمز مجازاً إلى حال من أحوال الطبيعة الإنسانية. ومن ثم فنحن لسنا في حاجة إلى أن نرى أي شيء لا يكون مرتبطاً بمسار الفعل الدرامي المتطور من حبال الجهل، أو الرخاء السلبي (كونه كالرماد يخفي تحته النار)، الذي تعيش فيه الشخصية قبيل التعرف وكشف المستور، إلى حال التعقيد، ثم الانزعاج، أو الحل المفاجع. المساوي (من خلال الصراع الدرامي). أي أن الفعل المقصود هنا ليس فعلة البطل، أو جريسته، ولكن فعل اكتشافه لذاته، ومعاناته الشعور بالنتب، نتب الوجود.

وهناك فرق ملحوظ بين كل من الفعل الاجتماعي ACTION (كوحدة نوعية للنشاط الإنساني، والذي هو وسيط قصدي إرادي موجه نحو هدف مدرك^(٥٠)، والفعل الدرامي ACT، فالأول يتميز بماله من غايات عملية يراد تحقيقها في الواقع، وأيضاً فهو يتميز... من حيث بنيته، وخلافاً للتصرفات الاعتيادية أو السلوكية المتدبغة (والتي تتحدد على نحو مباشر من خلال الظرف الموضوعي)، بأنه وسيط على الدوام... فمن خلال استخدام وسائل مختلفة (العلامات، الأدوار، القيم، الأعراف... إلخ) يسيطر الشخص على فعل ما. ليكتسبه بوصفه فعله الشخصي^(٥١)... فالشخص الفاعل، أو الفاعل بالمعنى العام، هو من يملك زمام المبادرة، القادر على تضميل الأفكار، والتوابع الشخصية، بل العامة، بصورة واقعية ملموسة (وظيفية)، وبطريقة واعية، مدركة لطبيعة الطرفين الذاتي والموضوعي، في سهل تحقيق هدف، أو أهداف معينة... أما الفعل الدرامي ACT فهو غاية في ذاته، وهذا بالتحديد هو ما يمنح الشخصية المسرحية CHARACTER معناها الخاص. فافعال الشخصيات - كبنونهم - هي موضوع الدراما، بما هم أشخاص مقترضة، بينما تكون سيرة حياة الأشخاص، كموجودات كائنة فعلاً، موضوعاً للتأريخ. ولكن ما يحدث غالباً - عبر حال التوحد - أن يتعاس الفعلان، فالممثل المحترف - في التحليل النهائي - شخص يؤدي وظيفة ما، من خلال محاكاته لأفعال الشخصوس التي يمثلها... إنها جدلية الروح الدرامية، التي يمكن أن تسمى هنا بالروح المساوية (روح الخلاص عن طريق الفعل) التي قد تشمل بنيرانها المشاركين جميعهم في تظاهرة المرض بداية من المؤلف، فالممثل، فالمتخرج!

ولعل ما يدعى بالتطهير هنا هو السر الكامن وراء تلك المكثاة أو السطوة التي يتمتع بها الممثل، هذا الذي يتخذ وضع الطبيب المعالج لأهواء Passions النفس أو انفعالاتها المكبوتة، وإن كان هو في الواقع مجرد وسيط يستخدمه الكاتب - المعالج الأصلي - في الاتصال بمرضاها. فهذه هي الصفة الأقرب إلى دوره المزدوج كمنوم ومنوم في آن، إذ إن الشخصية التي تأخذ المتفرج بسعرها لابد أن تكون أخذة في الوقت نفسه، بزمام الممثل الذي يرتدي قميصها الممزق تحت صريرات القدر المكابد - فإذا كان المسرح علاجاً - على نحو ما - فإن الممثل هو أول شخص يسري في روحه الدواء، فهو على الأقل الوحيد الذي يمس جسده مبضع الجراح!

وخلاصة القول أن التطهير لا يكون إلا من جرم بين شديد الخطورة، لا يحص الشخصية الممثلة وحدها، بل يمتد بأثره ليقوّض الأسس التي يقوم عليها المجتمع بأسره. ولما كان من الطبيعي أن تدرك النفس الحاطئة أن جميع أثارها تتعبد بصورة حية، ملموسة، هي نزوات الجسد الحسية، فإنها تحاول التخلص من معاناتها بإبدائه أو إلغائه نهائياً. ولكن على نحو مجازي، بالطبع وقد لا يسهلها في تحقيق هذا شيء أكثر من الموسيقى (دواء الروح). سواء كانت موسيقى الكلام، أو الحركة التي تخلق إيقاعاً مستمرا، دوارا، من الدوبان، أو الهذيان، تغيب فيه الحواس الظاهرة عن الإدراك كأنه الفناء أو التلاشي.

ومادمننا لا نزال بصدد فعل المحاكاة المأساوي الإيهامي، فلابد من التعرض للعنصر المتحرك، أو الباعث، للممثل التراجيدي وما يحيط به من قيم جمالية يأتي على رأسها الجليل ومن ثم النبيل والعاطفي والجميل (وبغيرها من قائمة علم الجمال المثالي ذائعة الصيت). فقد ساهمت هذه الروح - من ناحية - وتلك القيم - من ناحية أخرى - هي صناعة صورة معينة لمن يؤدون هذه الأدوار وكيف يؤدونها. وذلك على نحو شبه ثابت عبر مراحل تاريخية مختلفة، وفي أماكن متفرقة من العالم. وكما أشرنا، فإن أرسطو هو أول من قرر سمة المحاكي شيئا لمكانة الشخصية موضوع المحاكاة.

فحسب التقاسيم الأرسطية المتداولة، فإن النفس الفاضلة تسمى إلى محاكاة الأفاضل، فيما تتجه النفس الدنيئة إلى محاكاة الأذنياء. إذ يكون الجليل قرين التراجيدي، بينما تقترن الكوميديا والهجاء SATIRE بالدنيء، ومن ثم بالقيبح والفظ والمستذل (حيث يصبح من الواجب كسر الإيهام أو

تفديل اتجاهه، حتى لا يتوحد التفرج - المحترم/الفاضل - مع هؤلاء المهرجين، ومن ثم مع تلك الشخصيات الهزلية التي يعرضونها)، وعلى الرغم من أن أرسطو قد بنى افتراضاته النظرية تلك من وحي فلسفته الخاصة - أي استنباطا لما يجب أن تكون عليه التراجيديات وليس استقراء لما كانت عليه بالفعل - فإن هذه النظرة لا تزال سارية المفعول حتى اليوم، ولكن ليس في المسرح فقط، بل في السينما - أيضا - والدراما التليفزيونية، التي تعتمد جميعها المغالاة في إحداث الإيهام التظهيري فيما تقدمه من أعمال، تنذهب إلى أقصى مدى هي إغراقنا، في الوقت الذي تحرص فيه على تقديم سلاله من الأبطال يجسدون قيم العصر الحديث التي يجب الامتنال لها!

وإذا كان ما سبق يعبر عن الجانب النزوعي الأولي لفعل التمثيل الإيهامي (الذي يرى تمييزه الأمثل هي التراجيديات اليونانية، وما يشابهها من مأس وميلودرامات عبر العصور...) ونعني به الرغبة التدميرية التي تصيب النفس داعية إياها إلى رفض الصورة الآنية، الواقعية، أو المجتمعية، لوجودها، والهروب إلى عوالم ماضية، بعيدة الغور فيما وراء الشهور، حيث تبدو الروح المأساوية كأنها روح مازوخية، نسمد بتعذيب ذاتها، وتتشد طريق الآلام وتسير فيه حتى النهاية، بفعل إرادة مسيرة تعبر عن مغارقة وجودها، من خلال صراعها الدائم مع الآخر/القدر المكابد، بينما تعلم تماما أنه القوة الأعظم والقانون الأشمل للوجود الإنساني، ولا تجد عزاءها إلا في معرفتها أنها تفعل هذا نيابة عن المجموع، الذين تقلص دورهم في هذه المشاركة التظهيرية إلى مجرد الفرجة، ومماناة آلام الأبطال داخلها بالتوحد أو الاندماج فيما يفعل، وذلك عبر وسيط فعال هو الممثل.

ولكن للتمثيل، الذي يحتوي الازدواج سمة جوهرية تميزه، جانب آخر يبدو مختلفا تماما تعبر فيه الروح الإنسانية عن تناؤنها في مواجهة العوائق والصعاب التي يواجهها الإنسان، وأيضا عن رفضها للظلم بجميع أشكاله إنه الجانب الذي يتدخل فيه العقل البشري ليعلن مقاومته للضعف الإنساني ومغزيرته منه، ومن الوجود ذاته، بل من نفسه أحيانا، وهو ما الت إليه الكوميديا، في تطورها التاريخي، بعيدا عن الحدود الضيقة للنظرة المثالية إلى الكوميدي كعقولة جمالية. فعلى هذا الجانب يظهر النزوع

العكسي، المخالف للسابق، النزوع للحياة والتشبث بها، ولو كان على حساب تدمير الآخر. وإلقائه عوضاً عن تدمير الذات، التي تظهر هنا متعالية، متاملة، تنحو إلى التسامي عن طريق المحاكاة، والإيهام، والفعل أيضاً. ولكن بشكل مختلف هذه المرة يبدعه اختلاف الهدف الذي يمكن اختصاره في كلمة واحدة هي السخرية.

٥ - المحاكاة الساحرة ومنطق المخالفة

«هي نفسك يكس دافع للمي دور المهرج، وهو دافع كبحتة هي دغياك.
لحشيتك المقولة من أن تصيح مهرجا، ولكنك الآن أريحيت له العنان.
فتشيعيك وقاحتة على المسرح، قد تحرف إلى لعب دور المضحك في
حياتك الخاصة».

العلامون

وإذن فالفعل المضحك، أو الكوميدي، هو الوجه الآخر، العكسي، الذي نكتسل به المعادلة الدرامية. تلك المعبر عنها عادة بالصورة التي تجمع بين فتاعي المسرح، الباطني والضحك، التي تزواج بين الجد والهزل، التوكيد والنفي، مزاجتها بين العمل واللعب. وقد تبدو المحاكاة، التي قدمناها كمنشأ إبداع إنساني، عند الحديث عن الكوميدي نوعاً من الترف الفاض عن الحاجة، أو اللهو الذي لا يصلح إلا لترجية أوقات الفراغ، فهي على الأقل لا تسمى إلى إشباع أي من الفرائض الأساسية التي يلتزم الإنسان بالسمي إلى العمل والكد من أجلها، وكيف وهي نفسها لا تهدف إلا إلى إشباع ذاتها كتمريزة؟ وقد تكون بذلك مجرد طريقة من طرق تصريف الطاقة الزائدة لدى الإنسان... محض لعبة، أو لهو، على الأقل هي نظر من يحاولون اقتناعاً بصراحتهم وجديتهم المطلقة في النظر إلى الوجود واستكناه سماته، أولئك القائمين بالفعل وراء وجهة النظر التي عملت على الحط من شأن العرض مقابل النص الأدبي، من ناحية، ثم على الإعلاء من قدر المساوي مقارنة بالكوميدي، من ناحية أخرى، وفي كلتا الحالتين فإن موضوع النقد والالتهام هو الممثل - الكوميديان بالدرجة الأولى!

لكن المحاكاة ليست لعباً، بل هي معكوس اللعب، أو نقيضه، وهي أيضاً مكتملة له وفقاً لنظرية بياجيه، والتمثيل، حين يكون لعباً play لا يكون إلا لعباً مقارناً لذاته، لعباً يتظاهر بأنه ليس لعباً، فهو، أيضاً، فعل ACTION أي عمل أو شغل (*) لذاته. فالمعمل يشعري هي جوهره هو... تجسيد وتحقيق لفكرة ما في الطبيعة الموضوعية. تلعب فيه الصورة الذهنية دور الوسيط كنتاج لعملية التعرف^(٥٢)، ومن ثم فهو يصبح في التحليل النهائي نوعاً متميزاً من المحاكاة الهادفة إلى إحداث أثر ما في الواقع الملموس، لا يلبث أن ينفصل بذاته عن الأصل المحاكى ليميش حياته هو، ربما كموضوع للمحاكاة من جديد. فهو نشاط تحويلي يسمى الإنسان، من خلاله، إلى خلق أو ابتكار، أو تجسيد، شكل جديد للمادة لأغراض فعلية بحتة. وهكذا فإن المقاربة تبدو ميسورة، أو منطقية، بين معنى العمل والتظاهر، أو الفعل التمثيلي، فكلاهما يسمى بالضرورة إلى الخلق، أو إعادة الخلق، أي إلى إعطاء شكل ما للمادة، لكن المادة بالنسبة إلى الفعل التمثيلي هي الإنسان الممثل نفسه، وبالتالي فهو لا يذهب إلى حد التحويل الحادي الفعل، وإن كان يتظاهر بذلك.

ويمكن القول إن المحاكاة التمثيلية تقع في المنطقة الوسطى بين اللعب والعمل، فهي نشاط عملي يسمى إلى تحقيق آثار موضوعية في الواقع، وإن كانت آثاراً معنوية في النهاية بينما هي أيضاً تشارك «اللعب» في الأرضية التي يستند إليها وجوده، وهي الفضاء الذي يخلق فيه، أي الحرية والخيال على التوالي... ففي الفن يختلط اللهو والهوى والتصوير الذي يستخدم التخيلات تارة ليخرج من الواقع، وتارة ليدخل ثانية إلى الواقع دخولاً أكثر عمقاً. كما يقول هنري لوفافر^(٥٣)، فعلى الرغم من الفرق الواضح بين اللعب والفن التمثيلي، فإنهما يجتزمان حول مبدأ واحد هو التظاهر، كنشاط خيالي، بينما يبدو الفارق بينهما في الهدف، أو الأثر الملموس، الذي تسمى المحاكاة إلى تحقيقه من خلال التظاهر.

(٥٢) وليس عتاً ما أن يستعمل هذه الكلمة بمعناها المعرفي لنسبية حوار كفالته هي هي لصال شغل انشغل على صفة، فينقل العمل على الدور، ولكن، الأسماء من الموححات الحنارة لهذه المؤلفات حسب كلمة شغل أو سلاله أو كلمة أخرى مشوشة ليس هي. (٥٣) ...

فنحن عندما نلعب لا نسمى إلى شيء أكثر من اللعب، ولا نفعل أكثر من محاكاة أو... إعادة إنتاج ظواهر الواقع والنشاط العملي الإنساني، مستثمرين بذلك الطبيعة السيكو-فيزيائية للمشاركين... (الجهد، الذكاء، سرعة البديهة...)»^{١٥١}. واللعب في أحد معانيه - هو ألا تطلب، ولو للحظة واحدة، أن تكون الحياة غير ما هي عليه، بل تكون كما هي. كما لا تطلب أن يكون لك غرض آخر خلاف الحياة ذاتها - فهو نشاط حر بطبيعته، ينتمي إلى ذلك الفضاء المربع الواقع فيما وراء الضرورات المعطية الملزمة، أو خارج حدود العمل الإجبارية. وكما يقول أرنت فيشر فإن: «الإنسان لا يعمل فحسب [حين يعمل]، بل يعلم أيضا، يعلم بالسيطرة على الطبيعة بوسائل حارقة. يعلم بأن يتمكن من تغيير الأشياء وتشكيلها في صورة جديدة وبوسائل سحرية. فالحلم في الخيال يقابل العمل في الواقع»^{١٥٢}.

وهي كل الأحوال فقد بدا واضحا منذ اللحظة الأولى الدور التربوي، والتعليمي، الذي يمكن للمحاكاة أن تلعبه في الحياة البشرية. وهو الدور الذي يرتفع بها فوق تلك النظرة التي لا ترى فيها سوى اللعب واللغو الفارغ. وكما رأينا في الصفحات السابقة، فإنه لم يكن للفن التمثيلي الدرامي أن يصعد إلى أفاق الخلود رسميا (أي في عرف النقاد والمؤرخين والصالفة) لو أنه اكتفى باللعب، أو بالتقليد، فقط، تماما مثلما كان عليه ألا يكتفي بمحاكاة الماضي حتى يصبح دراما في الأساس. وغاية ما وصل إليه في هذا المضمار القصير بطبيعته - نتيجة طابعه الحسي المباشر - هو ما عرّفته الجماعات البشرية المختلفة من فصول إيمانية هزلية قصيرة، لم يكتب لها أن تتمر طويلا، فهي لا تصلح في الواقع إلا كـ «نمرة» أو هواصل بين الفصول ACTS الدرامية.

٦. المحاكاة التهامية... صدمة الاختلاف

وهكذا - فقط - يمكن قبول ما يفرضه لنا غالبية مؤرخي المسرح من تصورات حول البدايات المسرحية الأولى، وبالأذات تلك الصورة الرومانسية التي نرى فيها الإنسان البدائي في الأمسيات الباردة، وقد جلس إلى النار بين أفراد الجماعة، يحكي لهم كيف تم له اصطيد الفريسة، موضوع المشاء المنتظر، ويتراعى له هجاء أن ينهض ليعيد عليهم، بالصوت والحركة، وقائع

عملية الصيد من بحث عن الفريسة، ثم اكتشافها. إلى لحظات الاقتراب الحذر، والانتظار، حتى الانقضاض والإجهاز عليها. هكذا تتحول عملية العمل التناجحة إلى لعبة هائلة تشغل فائض الوقت عن طريق الاسترجاع، أو المحاكاة، فَمَا كَانَ فِي الْمَاضِي الْقَرِيبِ حَدًّا مَهْمَا خَطِيرًا، يَصِغُ الْآنَ لِهَوَا حَاضِرًا، يَبْعَثُ عَلَى الْمَرْج، وَيَشِيعُ الثَّمَّةُ فِي النَفْسِ، فَالْبَشَرِيَّةُ لَا بَدَّ أَنْ تَقَارُقَ مَاضِيهَا «بَفَرَج».

ويبدو أنه قد أصبح من السهل بالنسبة لهذه اللعبة، أو مثيلاتها، أن تمتكّل سيرة حياتها فيما بعد إما عن طريق تحويلها إلى مادة تختزنها ذاكرة أطفال الجماعة، لكي تستعيدوها بهارًا أمام عيون الأمهات، أو عن طريق تجريدها، بعد تهذيبها من عناصر المبالغة الشخصية، لتصبح موضوع رقصة شعائرية جماعية يؤديها الصيادون قبيل خروجهم للصيد استجماعًا لشجاعتهم وشحنًا لطاقتهم في مواجهة الخطر المحتمل. فهذه الوسيلة، أو الحيلة، السيكو - هيزيائية يبدو الخطر المحتمل ضئيلًا وهي متناول اليد، بواسطة التمكن منه رمزيًا أولاً، وكما تقرر غالبية المصادر التاريخية، قلّدت مهدت بعض تلك الألعاب والطقوس الطريق للفن المسرحي خلال عملية ظهوره وتطوره التاريخيين...، فبالإضافة إلى هذه الألعاب تنسب المحاكاة التي أخذت هي حسيانها المعبود البشرية، وهيئات الحيوان، وبدايات التحاور اللغوي، والطقوس... التي اعتاد الناس من خلالها فكرة التحول إلى شخصية أخرى، أو وجود آخره^(٥٦). وهي المحاكاة التهكمية، أو البارودي PARODY - بالمصطلح الحديث.

فالأساس في البارودي عادة هو تقليد الملامح الخارجية للموضوع، من أجل كشف التعارض القائم. أو المفارقة، بين المظهر المادي وما قد يعقّين تحته من أفكار ومتاعر لا تتضح للمشاهد العادي، ومن ثم فضحه وكشفه (فالبارودي هي فن الانتفاخ بالمعنى القاموسي، أي نزاع المظهر اللون، الجليل، عن المضمون الفارغ)، وفي هذا السبيل فإن كل شيء يصبح متاحًا للتقليد الهازئ، وبالتحديد كل ما ينتمي إلى العالم المادي، الظاهر - كما يقول بروب - ولكن دون مبالغة، فالمبالغة قد تصلح لنوع آخر هو الكاريكاتير، بل على العكس فإن كل ما يتم لابد أن يوحي بدرجة عالية من

الجديدة والكثيرة، والاستغناء بحيث لا يكاد المتشاهد يدرك القديرة إلا من خلال التلميحات الواضحة، أو التلميحات، التي يظن أنها تارة تارة على صغر تفتني بملفها.

فإننا نرى على وجه الخصوص واحدة من أنواع الكوميديا التي عرفها البشرية، سواء في تلك المجتمعات التي عرفت التعبير الدرامي المسرحي، أو في الأخرى التي لم تتوصل إليه إلا حديثا. فالجذر الطبيعي لأي بارودي هو في الهجاء الساخر، الذي يمد من خصائص الاجتماع البشري أينما ووقتها كان، فهو النوع الأشمل الذي يعتد بتهراة يشمل كل شيء في الحياة، بما في ذلك المعتقدات والاتجاهات السلوكية، وليس فقط الأعمال الجوزية المتمثلة في نواتج الإبداع الأدبي، أو الفني.

وكما أن المحاكاة التراجيدية في شكلها الإيهامي تتحدر من ذلك العنصر الطقوسي التبجيلي القديم، الذي أخذت عنه طابعا الأساسي، المقدس، ومن ثم مهمتها الرئيسية المقدمة، التطهير، أي الرغبة في التسامي والإعلاء عن طريق الإعلاء من قيمة الحياة نفسها، وفقا للقيم الوجودية الثلاث: الخير، والحق والجمال، ومن ثم الكوميديا تعمل هي أيضا على تحقيق مهمة العلاج التطهيري من المخاوف، ولو بطريقة عكسية، أي عن طريق الاستهزاء بالموت، والسحرية بمثلث القيم المقلوب: الشر والزيف والقيح. وإذا كانت المحاكاة التراجيدية لحياة الأبطال والأهم ومعاناتهم، تقوم بالأساس على تصامي البطل التراجيدي فوق المصيبة، وفوق المصيبة الكامنة فيه، باعتباره شخصا نبيلًا. فإن كوميديا البارودي تماقب أبطالها من أول وهلة، عن طريق فضحهم وتعمية عيوبهم الجوهرية أيا كانت مكانتهم على السلم الاجتماعي، ونحن نقابل النوعين غالبا بالرضا، مادام الأمر في النهاية محض تمثيل، ولا علاقة له مباشرة بالواقع الحي الذي تنتمي إليه، وإلا فسوف يصبح الأمر في النهاية موضوعا للمداولة في ساحات القضاء. دون تلك النهايات السعيدة التي تختتم بها الكوميديا أعمالها عادة.

وقد يرى البعض في المسرح ذاته - بصرف النظر عن قيمته أو نوعه - تجسيدا طبيعيا لهذا الميل العدواني اللطيف داخل الإنسان، على اعتبار أن الدراما هي فن فضائحي بطبيعتها، بما أنها لون من ألوان التعمية/الكشف العنفي لكل ما هو سلبي داخل النفس البشرية. وفي هذا المجال تقدم الكوميديا الصفوف لتقود بنفسها هذا الميل، وتقديه ليصبح نهشيمًا وتحطيمًا

علينا للشفقة فتيات فواتك لنخلل كواكبنا الإنسانية، ويصيح ظاهرين هذا وجه -
 آخى هم إلى جريز الكوميديي، فكما به لحظة فرويد، التي حوتها القطة على أن
 تبدأ أمة من القطة بعد الاعتماد على كوميدي في هذه حيطة آفة في كرامة
 المالكات وملائحتها. ذلك هو عي حطمت في هذا الحطمت، وهو من يتقدم أنشأ الكنت
 باعتبارها نوعاً من الكارسييس، ومن هنا تتصع السيكلوجية الاجتماعية
 للكوميدي كملوث، معكوس، الوصف الأوديسي (حسب اقتراح مارتن جروتجان)
 فالابن هنا [وهو ممثل الجيل الحالي، أو الطريقة المساعدة] يلعب دور الأب
 [ممثل المجتمع القديم] بدلاً من أن يقتله، بأن يبقى سلبياته، بل يفنيه هو ذاته
 ويحل مكانه، ويتصنع هو نفسه ولنعمه بممارسة نفوذ الأب ومزاياء...
 فالكوميدي في جوهره هو معادل قتي - اجتماعي لما يسميه فرويد «الأنا
 الأعلى» أو الرقيب، ومن يلعب على الخشية هو «الأنا»، ولكن في سلاسل
 مهرج هو «الأنا الأعلى» بينما يصبح الـ «هو» الغريزي والبدي، والبدائي هو
 الطرف الآخر في الصراع الدرامي الهزلي. ويكلمات فرويد نفسه حين الأنا
 قد يتخذ في حالات الخيق، أو الحصر النفسي وجهة نظر الأنا الأعلى، ومن
 ثم فإنه قد ينجح - بهذه الطريقة - هي النظر إلى همومه المادية، ومشاغله
 الطبيعية، بشيء من التحرر الروافي، الذي لا يظلم من نيل وسمو^(١٥٧)
 إن هذا قد يفسر فترات ازدهار الكوميديا، ولماذا ارتبطت دائماً بفترات
 التحول، أو لحظات الاضطراب الحرجة في حياة المجتمعات، فما أجبر من
 قبل بصورة دراماتيكية مؤثرة على أيدي الأبطال القدامى يمرض الآن
 بصورة هولية صاخبة... إنها المحاكاة الساخرة للواقع، والتي تكتسب
 عمقها عندما تصبح تاريخية، أي عندما يصبح التاريخ، أو الماضي بصفة
 عامة، هو مادتها... فلقد كان التاريخ القديم مأساوياً، طالما كانت
 سلطة العالم الموحودة من سحيق الأزمان... أما النظام المستعاد الآن
 فليس بالأحرى سوى ممثل هزلي لنظام العالم القديم، الذي قد مات
 أبطاله الضليون...^(١٥٨)

وأياً ما كانت الأصول التاريخية التي ينشأ عنها الكوميدي، فإن الأرضية
 الحية التي يتخلق منها النمط الكوميدي بصفة عامة هي التناقضات البشرية
 التي تزدهم بها الحياة من حولنا مثل التناقض بين الشكل والمضمون، القاعدة
 والاستثناء، الحياة والموت، الأعلى والأدنى، الأقوى والأضعف، المقدس

والبيدي... إلخ. فالكوميدي مقولة اجتماعية بالدرجة الأولى، مثلما هو مقولة فنية، وعلى هذا فالأنماط الكوميدية تعتمد بلا حصر، وإن كانت تتجدد من مرحلة زمنية إلى أخرى بحكم تلك التحولات الاجتماعية، والانقلابات المستمرة في موازين القيم والتقاليد السائدة. وإلا فلماذا يضحك الملاحون في زمن الحصاد؟ أو في زمن الفيضان؟ إنه الجذب الذي كان سابقا مبث اليأس، وموضوع الخوف والرعب، وقد أصبح الآن موضوعا للسخرية، لأنه قد هزم كاستثناء عارض في مسار الحياة وقاعدتها الخالدة التي هي الخصوصية والتخير، وهو ما يلخصه بروب بقوله: إنه عند التحولات أو الانقلابات الاجتماعية، يمكن أن يصبح كوميديا هذا الذي ذهب بغير رجعة وأصبح ماضيا، غير متجمع مع القاعدة الاجتماعية الجديدة التي يضمها الحانب المنتصر أو الوضع الاجتماعي الجديد^(١٤٩).

٧. الكوميدي: النمط - الشخصية

الشخصية المضحكة هي شخصية نمطية بالدرجة الأولى، أو هي شخصية ذات سمات ثابتة على أقل تقدير... تلك قاعدة يعرفها جيدا محترفو الكوميديا، فهي إحدى القواعد التي تؤسس لصناعتها ولتاريخها أيضا، فتراخي الكوميديا إنما هو سجل ضخم لأنماطها العديدة منذ المهرج الأول وحتى اليوم. والنمط الكوميدي أو الهزلي هو في الواقع شكل محدد لواحد من أشكال السلوك الإنساني في صورته الخام، الخشنة، العامة، وهذا عكس ما تكون عليه الشخصية التراجيدية المعنية بتقديم صورة للإنسان يكامل عنفوانه الفري المتألق كما يقال.

ولكي يصبح شخص ما نمطا «كوميديا» لا بد من خضوعه لعملية تجريد ذهنية، باردة، تمزج عنه كل ما هو شخصي. ثم تأتي عملية التجسيم الخارجي، التي قد تصل إلى حد المبالغة في بعض أنواع التمهيط الكاريكاتيري، بحيث يتحول الشخص إلى نموذج فني مركب، يشير على الفور إلى فئة معينة من الناس، مع التسليم بالفوارق النفسية بينهم، تنتمي بدورها إلى طبقة، أو عصر، أو جنس معين، ومن هنا فالطريقة المثلى لصناعة النمط الهزلي تتمحور حول عزل هذا العيب، أو ذاك من عيوب

البشر، مثل الغرور، أو الحقد... إلخ. ثم استخلاص نموذج منه يمثل
بعموميته، وقدرته على الحركة من موقف إلى آخر، دون أن يفقد شيئا من
صفاته الجوهرية، التي قد لا تجتمع في الواقع في شخص واحد أبدا.
فالمخيل مثلا عند موليير أو غيره. ليس فلانا بعينه، وإنما هو البخل ذاته
مقطرا، مكثفا على هيئة رجل، ففي هذه النمذجة أو التمثلية يبرز عدم
التعاسس، أو التناقض الكوميدي المخالف للوضع الطبيعي، أو الاعتيادي
المستأن بتنوعه، وفرديته.

وهكذا وحين تضيق حدود التنوع بالنسبة للحركات، والقصص
التراجيدية، والميلودرامية، بينما تختلف شخصياتها وتتميز من حبكة إلى
أخرى، فإن الأمر في الكوميديا هو على العكس تماما. فالأنماط أو
الشخصيات تظل ثابتة في حين تختلف الحركات، وكما يقول (بنتلي): إذا
كانت المأساة تستخدم الأسطورة القصصية، فإن الكوميديا تستخدم
الأسطورة الشخصية^(١٧)

ومن هنا نلاحظ - بصورة جدلية - الحضور الشخصي للكوميديان، مهما
تنوعت الشخصيات التي يلعبها، وقد كان الهزليون الأوائل في الواقع
أشخاصا موهوبين اشتهروا بخفة الظل في ممارستهم اليومية دون أن يتعدوا
الفن حرفة لهم. بينما يصبح قانون الاحتراف هو الحاكم لظهور واستمرار
كوميديانات العصر الحديث.

وما دام التصوير الكوميدي لشخصية معينة يميل على تمييزها، أو
عزلها باستمرار داخل كادر معين يميل جهة الثبات والمحافظة، مهما بدا
من شطحات الخيال التهكمي، فإننا يمكن أن نلاحظ هنا السر وراء ثبات
أو تكرار الأنماط الكوميديية الأساسية في المشاهدات والعصور المختلفة.
فهناك ما يشبه الاتفاق على قائمة العموب والحماقات البشرية التي
تناولها الكوميديا غالبا بالنقد والتمريض، مهما اختلفت المواقف
والأحداث (الحركات). وهو ما دعا الفيلسوف برجسون إلى القول: «إننا
نشعر في الكوميديا أنه كان بالإمكان انتخاب أي موقف آخر لإظهار
الشخصية»^(١٨). ولعل هذه الخاصية بالذات هي ما يفتح المجال لاستخدام
تقنية الارتجال، أو التداعي الحر، بصورة واسعة في الأداء الكوميدي
خاصة، إذ تبدو كأنها بقية أو أثر دال على الأصل الشعبي الذي لم تستطع

الكوميديا الخلاص منه على مر تاريخها الطويل، فالقاعدة المعروفة في مجال الإبداع الشعبي عموماً تؤكد ثبات البنية، مع تغير المضمون حسب حاجة الجمهور المشارك في ملكية الإبداع.

ومن ناحية أخرى فإن ما يتم عزله ليس هو الشخص ذاته PERSON، ولكن السمات، أو الطبع المميز CHARACTER، وهو العيب الخاص الذي يضع الشخص موضوعاً للضحك والسخرية، وذلك بوصفه انحرافاً مفاجئاً، أو استثناءً عن القاعدة العامة المقررة للسلوك. ونلاحظ هنا أن الفنان الكوميدي حين يعزل شخصية ما، فإنه يدعونا إلى النظر إليها - معه أو من موقعه - من عل، وبشيء من التأمل العقلي، وبقليل من العطف، وليس التعاطف الذي لا مجال لوجوده هنا على الإطلاق. وإذا تحول الموضوع إلى مأساة، أو ميلودراما، تمتد الدموع بدلاً من الضحكات الهازلة.

والخلاصة أن عملية العزل هذه هي ما يسميه بالتميط، وكما يقول أ. نيكول: «... فالشخص عندما يكون معزولاً هي الكوميديا فإنه يكون ممطاً على الدوام...»^(١٦١)، ومن البدهي أن عملية التمييط هذه هي ما يستدعي الضحك لدى الجمهور. نتيجة لما يلحظه من خلل، أو انحراف عن الطبيعة الإنسانية، من خلال السلوك النمطي المتكرر، أو الألف، الذي يكتمل عن عقلية جامدة، وكما يقرر - أيضاً - بورحسون، «الشخصية المضحكة تكون عادة شخصية نمط...»^(١٦٢)، «والشبه بنمط ما مضحك»^(١٦٣). ويزيد على هذا أن يبدو الشخص في هيئة من لا يدرك العيب الكامن فيه، ومن ثم فهو يصر على اقتراء الحماقات بنفسها في كل مرة. وتلب السخرية هنا دورها الطبيعي كمنصر تقويم، وإصلاح اجتماعي، بل كمنصر مقاومة أحياناً. فنحن حين نضع سلوكاً ما موضع الضحك، فإننا نعالق تلقائياً، من كل الذين لا نستطيع النيل منهم في الواقع، ممن يرتكبون تلك الحماقات المزعجة، كما أننا نطمئن إلى سلامة سلوكنا الشخصي تجاه هذا العيب أو ذاك.

٨ - الممثل الكوميديان

على الرغم من المكانة العالية التي حققها الكوميديا في سوق الفن، لا يزال التمثيل الكوميدي يملأني حتى اليوم قدراً كبيراً من التجاهل في مجال التعليم التقليدي للفنون باعتباره نوعاً من ألوان التعبير المنحط، أو السوقي...

إلى آخر تلك الصفات التي ألصقت بالكوميديا منذ أن تجاهلها المعلم الأول (أرسطو)... وإن كان لا بأس من أن نقول إن الخاصية الأولى التي يجب أن يتعلل بها الكوميديان هي خفة الروح، والتي تمنحه القبول الجماهيري، وتلك صفة طبيعية لا يمكن اكتسابها بوساطة التلمذ، مثلها مثل سرعة البديهة، والذكاء القطري، والطبع الانبساطي المحب للناس... إلخ، من هنا يمكن أن نفهم كيف كانت صناعة انعام المهرجين، المضحكين، العظام على مدار التاريخ الطويل للكوميديا في المسرح أو في السينما، صناعة حرة، وشخصية بالدرجة الأولى.

لكن ما يحتاج إليه الممثل لكي يلعب الكوميديا هو بالتأكيد شيء آخر غير تلك الوقاحة المتدنية، أو القدرة على كشف الوجه، الكافية لجعل أي شخص عادي مضحكا بين أقرابه، وأبنا لأبد من أنه شيء أعمق من مجرد خفة الظل الضرورية - على كل حال - لكل من يسعى إلى موقع قريب من قلوب الناس - والكوميديان الحق هو من يتفهم الضحك بوصفه فعلا إيجابيا، وليس مجرد رد فعل غير عاقل، وأنه فعل هادف لا يسمى فقط إلى ذاته (الضحك للضحك)، ولكنه يعمل على تحقيق أهداف اجتماعية، بل وسياسية، أوسع بكثير مما قد يتبادر إلى الذهن لأول وهلة (فالدنيا كوميديا لمن يفكر - تراجيديا لمن يحس، كما يقول هوراس).

فلنحذر إذ نتعامل مع الممثل الكوميدي، فإننا لا نتعامل مع الشخصية التي يقدمها الممثل، كما هي الحال في التراجيديا، بل إننا قد نتعامل مع الممثل ذاته شخصا في موقفه الهجائي ضد الشخصية، وهذه بالضبط هي أعلى حالات التحقق بالنسبة للكوميديان حين ينجح في إتمام خطة الاتفاق - أو التامر - مع الجمهور ضد شخص ما يمثل هو - أو يمثل زميل له، وبخاصة في النوع المعروف بالهزاء الساخر الذي لا يصدر إلا عن مشاعر غضب مكتومة لا سبيل إلا لتفجيرها، والذي يهدف بالتالي إلى فضح الشخصية موضوع الغضب، إلى جانب ما يحاول تحقيقه جانبا من نقد للذات، فلنحذر لا نضاج بالشر منقفا هكذا من القدم، بقدر ما نساهم نحن في نموه ولو بمجرد سكوتنا عنه، أو عدم قدرتنا على كشف القناع عن وجهه القبيح، وهو ما تقوم به الكوميديا نيابة عنا.

وإذا كان الفن بصفة عامة، والمسرح بصفة خاصة، هو مرآة الواقع فإنه من الضروري التأكيد على أن هذه المرآة ليست دائماً مرآة مستوية، تعكس صورة مطابقة للأصل، أي صورة طبيعية. بل يمكن أن تكون مرآة محدبة تعمل على تكبيره وتضخيمه إلى أقصى حد، أو مرآة مقعرة تعمل على تشويهه وإبعاده مثلاً يكون الأمر عادة في النوع الكوميدي، ومن هنا فإن النظر إلى أنفسنا في مثل هذه المرايا اللعوب، الساخرة، لايد من أن يستثير الضحك. ومن هنا تبدأ أولى سمويات الفنان الكوميدي حين يجد نفسه فجأة على عداء مع كل من يعرض لهم تلميحا، أو تصريحاً. وهكذا تبدأ قائمة الاتهامات الموجهة إلى الكوميدي، بالربط بينه وبين الضحك الذي لا يرى فيه صفوة المجتمع سوى رد فعل غريزي غير متمثل يؤدي إلى تشويه صورة الشخص الصالح وصوته، تماماً مثلاً يفعل المضحك بنفسه، ومن ثم فلم يواحه ملوك إنساني ما واجهه الضحك قديماً من تحقير وإهانة، سواء من جانب الفلاسفة والمفكرين، أو من جانب رجال الدين أو السياسة)

لكن الضحك بصفة عامة موهبة إنسانية، ومن ثم فقد نجد أحياناً تفسير عدم القدرة على الضحك في البخل وقسوة القلب، بل وفي الشر وفساد الطوية أيضاً... فالتناس غير المؤهلين للضحك سنجدهم مقصرين في أي علاقة أخرى، ومن هنا فقد أصبح الضحك سلاحاً جباراً في أيدي الفقراء ودعاة الحرية في كل مكان وزمان. وهل كان هناك سلاح أمضى منه للهجوم على المستبدين والظالمين والمستغلين بصفة عامة؟ وليس بمستغرب إذن أن يكون الكوميدي هو الأداة التي نوسل بها برخت^(٥٤) لإحداث أثر التعريب في مسرحه الملحمي لفضح المماناة التي يعيشها أبناء العليقات المشهورة تحت نير الاستغلال، أو التقنية التي لجأ إليها أصحاب مسرح العبث للكشف عن فساد الوجود وعبثيته.

والغريب أن من يتناولهم التشخيص الكوميدي بالتعريض هم في الأصل بشر ممن يفتقدون موهبة الضحك! فهناك أكثر من موهبة عازلة تصد أصحابها عن موهبة الضحك، وهو ما يكمن في خصوصية تلك المهن التي تحلح أصحابها بشيء من السلطة، وهو ما ينتسب إليه الموظفون

(٥٤) برتولت بريخت، رجل المسرح الألماني (تأليف رولاند إيفرمان ومطهر مسرحي مصري) - كتابه أكثر التأثيرات في المسرح العالمي - مسرحاته النبوة وبعده الخمر في أصول المسرح - التعريب - إضافة المماناة (التي طبع في الكويت)

البيروقراطيون والعلمون القساة المتزعمون، ومن ثم فإن هؤلاء لا يتقبلون بالمرء أن يكونوا هم بالذات موضوعا للضحك، فهذا شيء يعزل بالهالة الأسطورية التي تمنحهم إياها وظيفتهم. وهكذا على العكس من كل المقولات المثالية الظالمة بحق الكوميدي والضحك. ووفقا لقانون الطبيعة، سيبقى الضحك هو علامة الفرح الإنساني الخاص، وهو الإشارة الواضحة إلى عشق الحياة، وصفاء الروح^(١).

ويثير البحث في الكوميدي اهتماما حول ازدواجية القائمة بين نوعين من الممثلين. وهي ازدواجية قد لا تتضح في سياق التعامل النقدي السطحي مع قضايا الممثل الغربي مثلا. بينما تبدو تلك المشكلة بصورة واضحة في التراث النقدي الغربي، وهي باختصار مسألة الفرق بين الممثل أي ACTOR وترجمتها الحرفية فاعل، وبين اللاعب أي COMEDIAN (كوميديان). فالممثل هو ذلك العنان القادر على تجسيد الشخصية الدرامية الفاعلة في المسرحية. أما اللاعب، أو الكوميديان فهي تسمية تصلح لإطلاقها على أي مؤد (بمن في ذلك الشخص المنصع الذي يحاول إخفاء جوهره أو حقيقته باستنراف) أو على المخرج. من هنا فإن الممثل هو المختص والمترجم بدراسة وتحليل الشخصية والمسرحية من أجل الدخول إليها، إذ لا تكفي موهبته الخاصة في الدخول إلى عالم التجسيد الدرامي دون وعي ومعرفة لا تنقطع بمتطلباته. أما الآخر - الكوميديان - فيكفيه مجرد فكرة أو حتى نكتة ليحولها فورا، عن طريق نشاطه الجسدي وبديته الحاضرة دوما، إلى فصل مضحك، ومن ثم فإن خفة الظل والقدرة على إبداع النكتة أو (الإهيه) هي فقط ما يكفي.

والممثل هو من نراه في الحياة شخصا مختلفا عن ذاته الذي رأيناه على الخشبة، بينما يكون الكوميديان هو هو في الحياة وهي الفن، ويلخص لوي جوفيه هذا الأمر بقوله: إن الممثل يسكن الشخصية، أما الكوميديان فمسكون بها وبصيفها أن الشخصية التي يسكنها الممثل هي على الدوام متغيرة من حكاية إلى أخرى، بينما الشخصية المسكون بها الكوميديان هي شخصية واحدة لا تتغير. وهو ما يشير إليه سارتر بقوله

(١) والنال الأكثر وضوحا هنا هو رعبه المصحف الذي في الشهرة حيث ينظر المؤلف بارتعاض وفكرة الصبا شخصية الممثل المنقسم الفعلي بينه وبين شخصيته بلغة الروح المادية مصحفا الشخصية وملائمة شخصي بذلك أيضا.

إنه... يجب التفرقة بين الممثل l'acteur واللاعب Comedien فالممثل مصطلح يتعلق بالأشخاص الفاعلة في المسرحية. ومن ثم بالشمخصيات التي تمثلها... أما اللاعب فيتعلق بالمهنة^(١٦). مهنة العرض-فأي لاعب- كوميديان هو ممثل بالإمكان، في حين أن أي ممثل لا يكون كوميديانا بالضرورة.

ولعله من الأفضل هنا أن تقارب بين معنى التمثيل PLAY، أو لعب الأدوار في أوسع معانيه. ومفهوم العرض SHOW، أو الأداء PERFORMANCE، الذي يتمتع لاحتواء فنون السيرك والباليه والرقص، عموما، والحفلات الموسيقية (الكونسير) جنبا إلى جنب مع المسرح الدرامي، بينما يمكن حصر الوجه الآخر، أو المعنى المقصود بكلمة ACTING، في عملية الأداء الدرامي للأدوار، والشمخصيات المعية والمرسومة وفق مخطط معين. فهي هذه المقاربة تأكيد أولي على ضرورة الفصل بين الجانبين المتداخلين، المتقاطعين، في عملية توصيف الممثل. أي الجانب الفردي العام من ناحية، والجانب العقلي المنهجي، أو الاحترافي بالمعنى الأكاديمي، من ناحية أخرى. لكن هذه قضية أخرى تحمل مغارقة جديدة بين نمطين من الأداء. هي نتاج الفصل النظري، التاريخي، بين الفوضي الدراميين الأصليين التراجيديا والكوميديا. هذا الفصل النوعي الذي اكتسبته رواج التطور البشري. مع ميلاد النوع الأكثر حضورا في المسرح الحديث. أي التراجييكوميدي، أو الكوميديا القائمة.



الممثل... أساطير التحول والتجسيد

ملورانية الفعل التمثيلي

المدعية الأولى - إدن - التي يضمها أمامنا المفهوم الفني المركب للفن المسرحي بعمامة، والقس التمثيلي بخاصة. هي الازدواج، وهي الصفة التي تعتمد لتشمل كل شيء فوق خشبة المسرح. أو داخل إطار المشهد التمثيلي، بما هي ذلك الذي المسرحي، والمنظر التشكيلي الدرامي، وقطع الإكسسوار (الأغراض المسرحية)... ففوق خشبة المسرح تكون كل الأشياء في حالة تحول دائم ومستمر ما بين طبيعتها الأصلية/الواقعية ووظيفتها الجديدة في سياق الحدث الدرامي الافتراضي.

والأصل في حرفة الممثل هو فعل مضارقة الشخص لذاته، والدخول في إهاب شخصية أخرى، وهذا لا يكون إلا من خلال التحول عن ذاته. وتجسيد حياة «ذاته» أخرى بالقول والفعل معاً. وهذا تمثيل واضح عن جوهر المسرح، أي الحوار الدرامي، أو الصراع، بين

هذه دراسة في العنصر
تتضمن البحث في أصول
تقنيات مهمين: هي تقنيات
أولا إلى استكشاف كيفية
تحول الممثل أو ما يسمى
الخيال إلى واقع (أي
التجسيد incarnation) أو
تحول فكرة ما أو شخصية
خيالية إلى كيان حي
ملموس، وهي تقنيات تامة
إلى استكشاف العلاقة بين
الواقع والصور المختلفة التي
يمرر من خلالها (أي
التحويل transmutation)
- تحويل النص لطبيعته

خاتمة (١٠)

ج. هيلتون

الأزواج المتناقضة التي لا تكف عن التحول والانقلاب. فالشخصية المكتوبة لا تلبث إلا أن تتحول إلى أخرى باطقة، ثم تعود لكي تقام من جديد. فهي محيستها الورقي، حتى يبعثها ممثل آخر إلى الحياة، وهكذا الحال مع الممثل الذي لا يفتأ يتحول من شخصيته الذاتية إلى الشخصية الدرامية ويعود ليكرر كل ليلة العملية نفسها، ولكن هل يبقى هو نفسه بعد كل ليلة عرض؟ وهل تكون الشخصية هي هي في كل مرة يقدمها، أم ينالها شيء من التغيير؟

فإننا حاولنا الأخذ بما يشير به علينا علم تقص الإبداع من مؤشرات خاصة لتعديد طبيعة الاستعداد التمثيلي أو الموهبة المسرحية، فقد نجد بعض المؤشرات الدالة. ومن ذلك - مثلاً - المؤشرات الأساسية اللذان يقترحهما أروشكا : ... أولاً : مؤشر داخلي ويتضمن النشاط الاستيطاني. أو التمثل الداخلي لمعطيات الدور (من تصورات ومعاينة داخلية وتقمص للشخصية عن طريق تحويلها للذات) ... ثانياً : مؤشر خارجي ويتضمن القدرة على التعبير والتجسيد المسرحي (من إشارات ووضع معين وحركات وإداء صوتي) ^{١٥١}، وقد لا نستطيع القبول بسهولة بتلك الحدود التقنية، الضيقة. انطلاقاً من أرضية الدراما، شديدة الاتساع والفني، التي تمنع عمل الممثل ذلك الامتلاء، وتلك الاستدارة. ومن ثم التركيب والتعقيد الذي يفترضه إبداع المؤلف الدرامي. وبالتالي فإننا لن نكتفي بهذا التعديد المختصر لمصطلحي: التحويل والتجسيد، ولكن سنحاول البحث في سلسلة المعاني المتصلة بهما، حتى لو خرج بنا البحث إلى ما وراء الظاهر والملموس، أي إلى عالم الخيال وما وراء الخيال.

إذا كان الاستبطان، أو التحويل للداخل، يمكن أن يكون هو المرادف لمصطلح المباشرة، عند ستانسلافسكي، وذلك بوصفه فعلاً إبداعياً. يحتوي البنية الأصلية للتخييل، إلا أنه يبدو كوجه العملة الذي لا يتحقق له الارتفاع من دون ضده. أو - طبقاً لمنطق المفارقة - لا يكون له «معنى» درامي إلا بوجود قوته... الوجه الآخر للعملة: التجسيد، أو الاستظهار للخارج. فالفعلان معا متلازمان تلازم التغير والثبات، الإيجاب والسلب في دائرة الفعل التي لا تنقطع هي حضور الموصل الجيد، أي الممثل الذي يجب أن يقدم نفسه كاملة روحاً وجسداً على منصة العرض.

الممثل... أساطير التحول والتجسيد

ولعل في هذه الازدواجية التي يفرضها عمل الممثل، ما بين التحويل والتجسيد، بقية من بقايا الارتباط القديم بين التعبير التمثيلي والطقوس الدينية، حيث نلاحظ وجود نوع من التلازم بين كل من التحول والتجسيد incarnation - بالمعنى الصوفي - التي تمثل ركنا جوهريا من أركان الاعتقاد الديني منذ القدم، وهي أيضا ما جعل من التمثيل جزءا متمما لطقوس العبادة المصرية القديمة، والطقوس الدينية الإغريقية، وهي الدراما الكنسية في العصور الوسطى، كوسيلة متميزة للحضور المتجسد للإله، أو لتجليه TRANSFIGURATION، عبر الوسطاء من الكهنة المبلّغين. وبالمثل «وكما يقال عادة، فإن وجودا آخر هو ما يُبعث في الممثل، يحولُه. بحيث لا يمود بملك نفسه. فهو مُسير بفعل قوة ما أخرى غامضة، ومن هنا تأتي الأسطورة الرومانتيكية عن الممثل [المسوس] لدى أولئك الذين لا يفركون ما بين المسرحي والحياتي...»^(١٤).

والتجسيد reincarnation هو - أيضا - شرط استعمال معادلة الحوار الدرامي بين القوى، أو الكيانات المتصارعة. عكس ما يمكن أن يتم لو اكتفينا بألية التحويل فقط، حيث لن يمتدّي عندها ما يفعله الممثل أن يكون مجرد حالة نأمل باطني أو بتميم أكثر مسرحية، موبولوجيا داخليا، وحيدا، ينتمي أكثر إلى عالم أحلام اليقظة، أو التأملات الشاردة، تلك التي قد تحد في الشعر حاصة. والكتابة الأدبية عامة، تجليها الأكثر ملامة من فضاء العرض الدرامي المفتوح، الذي يظل فارغا، صامتا، حتى لحظة التجسيد الإبداعي.

١ - التحول... احتماليات المعنى

التحول، تقويا، هو تفعيل الحال المضرة؛ قلبها أو تغييرها من حال إلى حال. ولعله مرتبط أيضا بـ «المحاولة»، أي الرغبة في تحقيق شيء... كما يرتبط بالحيلة، أو طريقة الوصول إلى الشيء. وهي في مجالنا هذا ترجمة

١٤٠٩) يقول محمد إني شخصيا كثير من «هذه المسألة» هذا الدليل القصص للممثل طر جوعة معينة من الجمهور «طوائف» سكان القرية، النسطاء الذين تمسكوا بهم بشاهدين العروس المسرحي فيهم لأول مرة في حياتهم. ومن ثم تكون - عدا حالتهم في مجال العروس بل وصير الأسر «حيلة» إلى إقناعهم عن الممثلين الذين يلعبون بحسب حيلة لا تمسكهم - فإن هذا من خلال سلسلة من عروض مسرح لبراق في القروى المصرية من عام ١٩٨٦ حتى العام ١٩٨٧ وهناك العديد من الأمثلة غير مثل هذه (المرشد سجاد، المسرح المصري، صيدا، حصة (مسرح جبهة صقوع) والمسرح العربي صعيد بلادي

لأكثر من كلمة*) . مثل TRANSFORMATION بمعنى الانتقال من شكل، أو حال إلى آخر (والتي قد تستخدم أيضا للإشارة إلى التمر المستمر، في شبه إحالة مستمرة إلى معنى التكرار) أو كلمة TRANSMUTATION، وهي كالسابقة كلمة مركبة من مقطعين، وبالمقطع البادئ TRANS نفسه الذي قد يأتي بمعنى القسئية، أو التجلي. تماما كما يأتي هنا بمعنى عبر، ما وراء، مفارق، إلى شيء آخر من الجنس نفسه، وكما يقتها أيضا تحمل الكلمة TRANSMUTATION غير معنى، من بينها الإشارة إلى العملية الخيميائية القديمة، التي يقصد منها تحويل المعادن الأصلية مثل النحاس والحديد، إلى فضة أو ذهب (١٥٧٩). وهكذا فإن معنى التحويل هنا يبدو أكثر تعقيدا من مجرد الانتقال الظاهري من صورة إلى أخرى، وهو معنى يعمل في ذاته عنصر المفاجأة أو الإدهاش على نحو ما .

وهناك الكلمة/المصطلح METAMORPHOSIS، التي قد تبدو بعيدة عن المعنى المباشر، فهي تختلف عن الكلمتين السابقتين سواء من حيث المقطع البادئ، أو من حيث تعدد الدلالات التي تحيلنا إليها، والتي تعطي التحويل وجوهاً شامضة. ولكنها مركبة (مثل وجوه الكائنات الخرافية)، لتسبغ عليه بعداً أسطورياً، ميثافيريقياً، بما قد يلوح - مثلاً - من صلة لها بتسمية MORPHEUS إله الأحلام عند الإغريق. وما ينبع ذلك من تضمينات ذات صلة بمالم الحيال وما وراء الواقع - فالص قد لا يكون، في الحقيقة، إلا تنمية وتهذبا لأحلامنا في المنام والنقطة، كما يرى فرويد مثلاً - هذا بالطبع علاوة على صلتها بالكلمة الأقرب إلى التوازع الإبداعية بصفة عامة، وهي المجاز Metaphor الذي رأى فيه أرسطو علامة العبقرية. ونحن تعلم المكانة التي منحتموها للإنسانية للتحويل، أو التماسخ

١٥٦) نقل الشاعر العربي المرحوم جبران خديجا، نسخة إلى تتبع مسارات الترجمة اللغوية ما بين اللغات الأوروبية (العربية، الفصحى، الإنجليزية...) في مائة وثلاثة وثلاثين من حبيته التي ترجمه خليل مرمرات في صيدا، هناك قد ظهر نصيباً من تشويق من الأحياء، وقد درس عملية النقل هذه عبر المصطلح - وطريق صحته - مما أدى بالتالي إلى تعدد، وإن لم اكتمل، والتأويلات النقدية لمؤلف هذا المجلد، الهوى، الهوى علاوة طبعاً على بعض التعديلات التي قاد بها بعض المترجمين عبر مراحل الترجمة من وضع مثالية حيلة لترجمة التي حال بها العرب

١٥٧) Alchemy، علم قديم تصمم من أجل الترقية. وقد قاد في أسس من نظرية المصادر المفسرة (الهواء البارد التبريد، النار، المصعد الخبيث) المكونة جبهة التولد. وهي النظرية التي كانت أبعد في المصارات السوء من القديمة... علاوة على الاعتقاد في إمكانية التأثير في الطبيعة بواسطة التحويل الخيميائي أو التماسخ من الصور البدنية والصور والصور، التماسخ والمفرد والمفرد والمفرد... وقد تمطر في نسخة العدد التاسع - بعض هذه النظرية... الربط بين المصطلح والتكلم، المفرد

REINCARNATION (التجلي - التقمص) بمعنى الأسطوري في الفكر الديني والفلسفي أيضا في العصور القديمة، بل إنه يمكن القول إن التطور العلمي الحديث، الذي قام على أساس موهبة الابتكار الفوري، يدين لهذه الرغبة الإنسانية في التحول بالكثير، بداية من علوم الحياة، مثل الكيمياء وأخواتها، إلى العلوم الإنسانية، حتى علوم الفلك والفضاء، وانتهاء بالكمبيوتر.

وهي التراث العربي الوسيط يقول الدواي: «...إن التناسخ ينقسم إلى نسخ [من إنسان إلى إنسان]، ومنسخ [إلى حيوان]، ومنسخ [إلى نبات]، ومنسخ [إلى جماد]»^{١٧٨}، وفي اللغة العربية تأتي كلمة تناسخ بمعنى تقمص، وهو المصطلح نفسه المستخدم لغويا في الفن التمثيلي العربي، فيقال تقمص أي لبس القمص، وتقمصت الروح: انتقلت من جسد إلى آخر. وعلى هذا فإن التحويل، أو التقمص، هو فعل الروح، ونشاطها المتميزة به هي عُرف المؤمنين بخلودها وفعليتها في حياة المخلوق البشري.

ولعل كثيرين من المشتغلين بالمسرح اليوم يوافقونا الرأي على أن فكرة المسرح ذات الجذور الإغريقية لم يكن لها أن تولد إلا في ظل اليقين الراسخ لدى الإغريق، المؤمنين بمبدأ وحدة الوجود، بضرورة التحول، أو التغير. فالاحتمال هو الضرورة القصوى، ولعله الضرورة الوحيدة، إذ «لا شيء ثابت سوى التغير». والتراجيديا - طبقا لمعايير أرسطو - لا تصور لنا إلا أعمال التحول، أي تلك الأعمال التي يتحول بها الأبطال من حال المساعدة إلى الشقاء، نبيما لمشيئة علوية تعطيها ربات القدر، تاهيك عما يعنيه نشاط الفعل المادي ذاته من تحول من حال إلى حال، وليس هذا بعيدا - بالطبع - عن تلك الصور الأسرة، المركبة للآلهة الإغريقية، حيث تبدو التحولية هنا نتاج ممارسة طبيعية تماما كما هي نتاج عقيدة إيمانية، إحيائية، تتجلى في المسائل الاعتيادية الصغرى تجليها في القصص والأساطير والظنون التقليدية، وحيث قد تستعمل هنا أيضا وسائل المرض المعنادة نفسها حركة وموسيقى وضجرا.

[illegible]

٢ - التحولية... ومفهوم الطاقة الحيوية

تضع الفرضية السابقة أيدينا، على البعد «المورائي» أو الروحاني إن شئت، في الفن التشعيلي الذي يميزه عن حرفية النسخ المباشر عن الواقع. وهو البعد الرابع الذي يحيط بظلاله كل ألوان الإبداع الفني بصفة عامة، الذي قد يسميه البعض بروح الإلهام، باعتباره ينبوع الطاقة الحيوية، طاقة التعبير التي يتغذى عليها النشاط الفني. بينما قد يرى البعض الآخر أن هذا هو نفسه المقصود بقوة الحضور التي يبدأ منها التشكيل، والحضور Presence ليس معناه فقط واقعة الوجود هنا، أو هنالك... ولكنه مسألة تتعلق بما وراء هذا الوجود المادي/الظاهر، إذ ينوقف على قدرة المرء على مفارقة ذاته، أو تجاوزها في اتجاه الآخر في سياق العملية التواصلية أيا كانت.

فإذا كنا قد افترضنا أن كل إنسان هو ممثل بالطبيعة، يتقمص ويلعب الأدوار المختلفة، المقررة في الحياة اليومية، كنوع من الممارسة، أو التحايل، أو التكيف مع الآخر... إلا أنه من المدهش دائما الوقوف عند تلك الحالة الفريدة التي تصبح فيها هذه الطبيعة، أو القرينة الأساسية، نشاطا هنيا مؤثرا بذاته. وإياها لفارقة مدعشة حقا أن يظهر من بين الناس شخص ما يتمتع بقدرة خاصة على التأثير في الآخرين... إذا تكلم أنصتوا، وإذا نظر بعينيه تحولوا جميعا كالمسحورين وراء نظرته، فإذا تألم بكوا لأله، وإذا عمز أو سحر من أحدهم صبحوا ضاحكين... هما تلك القوة السحرية التي توهب للبعض، والتي لا نخص المثليين وحدهم. بل نراها لدى غيرهم من الزعماء، والقادة، والخطباء، والدعاة فيما يعرف بالكاريزما^(٢٨) وبالطبع فقد لا تجد إجابات حاسمة هنا، فبسبب الطابع اللاعقلاني للكاريزما، وللأحكام الجمالية على السواء. فإن هاتين الظاهرتين لا تدعلمان تماصا لتطبيق المنهج العلمي^(٢٩).

قد تبدو هذه القوة (المقاطيسية) كتأثير خاص لحمال الوجه، أو الملامح الخارجية للشخصية، كما هي الحال لدى أصحاب الاتجاه الرومانتيكي مثلا، حيث تستقر الصور النمطية الأخاذة للفن الأول، والفتاة

[٢٨] يرى chav/1988 بعض جدية مصطلح «الكاريزما» أو «الكاريزما» معناه أن تمتلك خاصية عاصفة تثير بالأساس، القوي لتأثير المرء سواء أكانها من صفات الشخصية الطبيعية أو أمام الحضور العقلية أو الفكرية (التي هي صفة من صفات الشخصية والتمتع والقيمة من ١٩٩٠)



الأولى، فيما يعرف بالـ sex appeal، وكأن سحر الشخصية وجاذبيتها ينبعان فقط من الشكل الخارجي، وكما يقول فرويد: «إن الإثارات الجنسية التي تتبع من مختلف مصادر الحياة الجنسية تجد لنفسها تحولا واستخداما في مجالات أخرى...» [بحيث] تصبح هذه الإثارات المضروبة مصدرا من مصادر الإنجاج الفني...^(١٩)، وهو ما يصدق في مجال العرض التمثيلي على الممثل المبدع، وعلى المتلقي في أن... «لكي يكون هنالك فن - كما يقرر نيتشه - فما لا غنى عنه وجود شرط عضوي أولي هو الانتشاء. ولكل أنواع الانتشاء قوة فنية، أونها انتشاء الإثارة الحسية، وهو أقدمها وأكثرها بدائية...» (٢٠).

ومن ثم لا يبدو من الغريب هنا أنه إذا كان لابد للممثل من الحصول بجوار الموهبة الأساسية، وأن هذا هو ما قد يخلق الباب في وجه الكثيرين من الطامعين في العمل كممثلين... إلا أن هذه الخاصية نفسها تصبح لدى أصحاب هذا الاتجاه هي الباب المفتوح الذي تعبر من خلاله الممثلات - بصفة خاصة - إلى عالم الفن بمجرد كونها امرأة أولا، ثم لكونها جميلة أو جذابة أو رشيقة... فالمرأة باهرة الحسن تكون هي النموذج الطبيعي للمعجزة الشخصية، إذ يكفي ظهورها فوق المنصة أو على الشاشة لضمان استعواذها على الجمهور المتعطش، وما إن يكن هذا الظهور مرتبطا بأبوار مثيرة عاطفيا أو جنسيا حتى يكون الشرط قد اكتمل لحصولها على مسرر الاستمرار، والجماهيرية لفترة لا بأس بها^(٢١)... فإذا ما وصل الحديث إلى الإمكانيات، أو الأدوات الفنية الأخرى، التي يتوسل بها الممثل لأداء دوره مثل ملامح، وتعبيرات الوجه، والحركة التعبيرية لليد، وبإيقاع الحسد، ومثل طبقات الصوت المختلفة، فإن الفكرة نفسها تتكرر حين تتقدم الأنوثة كعالة وجوذية، لتعمل تأثيرها الخاص على حساب الأثر الفني التعبيري، في حين تظل نادرة تلك الأسماء من الممثلات، اللواتي استطعن تحييد التأثير الأنثوي، للوصول إلى الدرجة نفسها التي يقف عندها الممثل الرجل، عاريا إلا من موهبته، أو

(١٩) «تاريخنا السينمائي» - المسموع من حافل بالعديد من الأسماء السالفة التي ظهرت واشتهرت في أدبي موهبة، مثل كبريات من المراقصات والضيقات، وطبقات الجمال في حين يجرب قلة من هؤلاء السلطنة التي كانت تقف لحسن ما هو أنثوي - «دور» غير مصحح ما هو على الداعي إلى العرجة التي ملا، - «سعدا كرجس» - «لا تحبل إلا ما قيمه جملا من» - «بوا حنجر» - «لو لمصعد» - «كروا» أو «صعدا» - «تج» - «بجعة الحسد» - «حلا» - «هبة» - «أكثر» - «أو ظلالا» - «تصير» - «سيرة» - «سيرة»



قدراته الفنية، لتصبح أي منهن مجرد إنسان يؤدي مهمة تجسيد شخصية ما، قبيحة كانت أو جميلة، شريرة أو طيبة، ذات عاهة أو تشوه ما، أو سليمة... ومن الصحيح أن الكلام نفسه قد يصدق على الممثل الرجل في بعض الحالات، وخاصة في أدوار البطولة (أو الفتى الأول)... إلا أن خصوصية الوضع الأنثوي تبقى هي الأكثر بروزاً.

فتأثير الشخصية الكاريزمية يمكن أن يكون نابعا أيضا من بيرة الصوت، وطريقة النظر، وحركة اليد، والمشي، وغيرها من الفتات والإشارات التي تتمايز عن شخص إلى آخر... تماما مثلما يمكن أن يكون نابعا من الملامح الداخلية للشخصية، مثل الذكاء، سرعة البديهة، روح الفكاهة، وصلابة الإرادة... وهو التأثير الذي يدركه الناس من خلال عمليات التواصل الطبيعي فيما بينهم، بوصفه نوعا من الإثارة، أو التعاطف، أو العشق عن بعد، ومن أول نظرة... فكما يقول بستي: «ليس الحضور محدد أن يري الممثل، أو يسمع...» الحضور هو أن يحس... ومن ثم فالممثل يبدأ من واقع هذه القوة ويصبح ديناميا باستعمالها، والحالة القصوى لاستعمال كهذا هي أن ينوم جمهوره مغناطيسيا بالفعل...» (٧١).

ومن جهة أخرى فإن مفهوم الحضور هذا يرتبط بمفهوم آخر أقل استخداما في مجال التمثيل (وبخاصة في المسرح الغربي)، وهو الطاقة الحيوية بمعناها الواسع، وليس بالمعنى الجزئي المعروف في مجال العلوم الطبيعية. فإذا كان حضور الممثل تعبيرا عن قدرة فطرية على تجاوز الذات نحو الآخر والاستحواذ عليه، فإن الطاقة الحيوية هي المعبر الذي تستخدمه هذه القدرة، حيث يمكننا أن نتتبع خلف هذا المفهوم الحذور الأسطورية، والميتافيزيقية. لوجود الإنسان كعضو في جماعة، فالمصريون القدماء - مثلا - اختصوا جزءا أساسيا من أجزاء الكيان البشري بموضوع الطاقة، أطلقوا عليه تسمية الكا (يجوار الروح - با، والجسد - خا)، وكانها هي النفس الناطقة، أو العقل، عند اثنين من فلاسفة الحضارات الأخرى، وقد رسموها على صورة ذراعين مرفوعتين، بمعنى الحماية أو العناق، ومنحوها صفات ووظائف متعددة أهمها الحيوية الجنسية. حيث يمكن أن ندرك الجذور الميتافيزيقية لوجود الإنسان بومته، وإعطاء الطاقة الحيوية للممثل بعدها الميتافيزيقي. قد يثير الكثير من



الأسئلة حول ما نتصور أنه أيدي، ثابت من قواعد الفن المسرحي، خاصة تلك المرتبطة بالقوالب الخارجية، والذهنية، الجامدة المتغيرة مناهج لتعليم وتدريب الممثل بواسطة الحفظ والتلقين. دون مغامرة الدخول إلى عوالم النفس المجهولة. والبحث في الروابط الخفية التي تجمع الإنسان/الممثل إلى بقية عناصر الكون الطبيعي وفوق الطبيعي.

فالطاقة - بمعنى ما - هي إرادة الفعل، التي تقود إرادة التعبير أولاً، ثم هي الفعل نفسه تالياً^(١٧). فهي الرغبة الصادقة والاستعداد العميق لأداء فعل معين، بحيث يخلو الجسم والروح من أي مقاومة شريك الأداء. ومن ثم يصبح المجال مفتوحاً لاستعواء المتلقي داخل هذه الحالة المركبة (وكما يقول الرواد دائماً: ما يخرج من القلب يصل إلى القلب)، وهو مفهوم قريب من التصور الإسلامي لمعنى النية. نصف الإيمان (ما وفر في القلب)، الذي لا يكتمل إلا بالمعمل/الفعل. وهذا ما جعلنا نربط بين هذا المفهوم والميل إلى الفعل فيما سبق، فأيا كانت سببة الحضور التي يمتلكها الممثل، فإنه يحتاج - عند الحد الأدنى - إلى الإمساك بطرف هذا النوع من الطاقة التواصلية فيما بينه وبين جمهوره (مجرد القبول على الأقل). وإلا فسيصبح وجوده ثقيلًا على نفس المتلقي مهما بالغ في تجميل دأته، أو في استخدام تقنيات تمثيلية حرفية مؤثرة.

وأخيراً يبدو أن هذه القوة الفاعلة ترتبط من جهة ما بذلك الحقيقة، أو البديهية، التي يكرسها النقد الأدبي خاصة، والتي تتمثل في أن الممثل (وخاصة فيما يتعلق بالنجوم) يستمد قوته من لعب أدوار البطولة، أي من قوة مركز الشخصية التي يؤديها، فالبطول هو قوة الموضوع المحققة في الدراما، وهو العمود الفقري لأي قصة أو حكاية، فهو من تنظم حوله، ولأجله، كل الأحداث. وبالتالي الشخصيات الأخرى كافة، ولكن هذا لا يلقي الأهمية القصوى التي منحها تكنولوجيا الاتصالات الإعلامية الحديثة لعملية صناعة النجم (في أغلب المجالات، وليس في المجال الفني وحده). بداية من الأساليب الصحافية التقليدية المعروفة، مثل الأخبار اليومية واللقاءات المتكررة، وحتى الجرامج التلفزيونية المفبركة، وزوايا التصوير، والملايس والمكياجيات، وانتهاء بالإشاعات، ففي ظل ما عمل الإنسان على ترسيخه من قواعد وأعراف



وتقاليد تنظم سلوكه اليومي تشكلت تلك القوة الغامضة، التي لا تكف عن النمو بصورة رهيبه في الحياة الإنسكانية الحديثة، فيما نعرفه اليوم باسم قوة الرأي العام^(*).

٣ - التجسيد... راهنية الفعل

لا يعود مصطلح التجسيد إلى الاشتقاق اللغوي (الواضح في اللغة العربية) فقط، بقدر ما يعود إلى ارتباطه بعالة التقمص، فالجسد كما رأينا هو قعر من الروح - وفق مبدأ التناسخ أو التحولات - وإن كان مصطلح التجسيد يُعبّر - من ناحية - عن واقعة الحضور المادي للشخصية الدرامية بواسطة الممثل، سواء أكان هذا فوق خشبة المسرح، أم أمام عدسات الكاميرا - فهو - من ناحية أخرى - ما يمنح الممثل براءة الاختراع للشخصية التي يؤديها، كعملية إبداعية، ومن ثم فهو فصدّق النجاح، الذي يمنحه القبطة العظمى في عمله - فضلاً عن تصديق الإعجاب طبعا - إنها غبطة المرض الجسدي SHOWINESS التي ينتشي بها وجود الكائن الحي، ويتألق بين أقرانه، تماماً مثلما يشعر الأطفال أمام ذويهم في مراحل تحولهم من الحيوان إلى المشي، أو من الحلم إلى البلوغ - فوجودك في العالم يعني أن يكون لك جسد... أن تتجسد - كما يقرر ج. مارسيل - فهل يصدق هذا على كل عرض جسدي يقدمه مؤدّ ما؟

فالرغبة في أن يمرض الإنسان نفسه TO-SHOW-OFF أمام الآخرين، والتي عاشت عهوداً طويلة تحت عباءة الفعل المقدس، قد تبدت - أيضاً - ظاهرة مرضية تطوي على ما هو غير لائق اجتماعياً، وغير صحيح عقلياً... مما يجعلها أكثر مطابقة للمسرح^(٧٢) التي قبلنا واستمتعنا بمرض أنفسنا علانية - ولو من خلف قناع الوهم بأننا هنا الآن لسنا نحن بل شخصوا آخرون - بعض من الشطط والمغامرة بسمعتنا ومكانتنا الاجتماعية، خاصة أن الدراما قد عملت منذ نشأتها على تصوير السردية المجرمة من خلال تصويرها المأسوي للخطيئة، أو حتى من خلال تصويرها الهزلي للحماقات البشرية الصغيرة التي لا بد من عبورها، أو تجاوزها.

(*) وهي هذا المحلل ظهر على المنصة الفلسفية - أدبية أمية كثيرة على أهمية العبارة الإعلامية للفعل، المعجم التي قد تحوّل على فكرة العبارة الدرامية المستقيمة لظلال ج. مارسيل الأصالة الأثرية لهذا هي - عند النظر العسير من هت - ح. ستالي، وشلفر ح. من الوعداء العرب ١٩٧٥ - ١٩٧٦.



علانية، لا بد لها من فاعل يقترعها - رمزيا - استجابة للغة مصيرية، ينتقل بها من حال الجهالة إلى المعرفة، ثم يحق عليه العقاب ومن ثم الندم المريرا ومن ثم قد يقع الممثل هنا موقع الضحية، أليس هو الفاعل الذي يقترف - رمزيا - تلك الجرائم، أيا كانت، استجابة لتلك اللغة الفاعضة، والتي قد يرى الكثيرون أن الممثل - بتكراره لتلك الأفعال المشيئة، ولو رمزيا - قد يستمرزها حقا هنا والآن^{٥٤}

ولعل المشكلة هنا تتعلق بما يضمه هذا الفعل التعبيري، بل وما يقصحه عنه فعلا، من جهد بالغ التوتر نلمسه على وجه الخصوص في المسرح الدرامي، حيث يقوم الممثل أمامنا مباشرة بعملية التحول السحرية، ومن ثم يمكن أن تستثار هنا شبهة الجنون، أو الخلل المرصي، والشبهات الأخرى كافة بما فيها شبهة التمزي (خاصة بين الفئات والطبقات والشعوب التي تتحفظ - تقليديا - ضد العلنية في التعبير والظهور)، وبالأخص إذا كان هذا يشمل ظهور المرأة - مثلا - ضمن موضوعات الحب والرواج والخيانة، فيما بالك يتناول الموضوعات المحرمة (التابوهات TABOOS) كظهور الشخصيات الدينية المقدسة، أو الحكام ورجال السلطة، أو عرض الانتهاكات الشاذة لنظام العائلة والقرابة، صحيح أن ما يمرض ينتمي بالكلية إلى عالم المجاز الافتراضي، إلا أن الوجود الحي للممثل بيننا، وإدراكنا العميق لحضوره الجسدي، هو ما قد يثير حميظة الهمس تجاه فعل المرض برمته.

ولقد نال الإنسان الممرض دوما الكثير من لعنات المجتمع عبر مراحل تاريخية مختلفة، وفي أماكن متفرقة من العالم. بل قد يصل الأمر - من ناحية أخرى - إلى اعتبار من يحترف هذه المهنة، أي فن المرض، عاهرا PROSTITUTE أي متاجرا بجسده الذي هو في الواقع ثروته، أو موهبته، وبالطبع كان النصيب الأكبر من اللعنة يصيب أولا المرأة، الممثلة، أو العارضة (فهي الموضوع الأثير للشك الأبوي، الذكري منذ استقرار المحتصات في هيئتها البطورية - الأبوية)

٥٤) ومن أمثلة هذه الاعتقالات أكثر قصدي في الأوساط المسرحية، اللغة الرقيقة بصرفها شتمير ماكس، التي تقام بها طفوس قائمة من السحر الأسود، وتكرار لغة تروى فيها الهمس أصدا، صيغة لممارسات سحرية سحرية. كليب تمارسها أساطير في الحضور البشري بعد تمثيل

والحقيقة أن دخول المرأة مجال التمثيل لم يكن سهلاً، تاريخياً، فقد حدث هذا متأخراً جداً، وبعد انقضاء أزمان طويلة لعب فيها العتيان الأدوار النسائية من حلف قتاع، وحتى عندما دخلت المرأة إلى حلبات ومضلات العرض، فإنها قد جعلت معها بعضاً من إرث التحريم القديم، تُنظر - مهما كانت موهبتها الفنية - موضع شبهة ما - صحيح أن ما يصيبها هنا هو بعض ما يصيب مهنة الممثل عموماً من شبهات، ولكن يظل للمرأة - الممثلة وضع خاص، خاصة في المحيط الاجتماعي الديني بكل ما فيه من أفكار وآراء متحفظة حول المرأة، مثال ذلك الأسباب التي منعت المرأة من الظهور بين الممثلين في المصور المسيحية المبكرة^(٧٤) - ويبدو - كما يقول جون ماكوري - أن إمكانية اغتصاب الجسد عن الذات [وبعامة الجسد الأنثوي، في أحوال المتاجرة به]، كانت عاملاً مهماً من العوامل التي أدت إلى ذلك التاريخ الطويل من عدم ثقة الناس بالجسد...^(٧٥) وكما يرى بيثشم، فإن الجسد ليس مجرد مجموع قوى معينة تشكل جسماً كيميائياً، وبيولوجياً، واجتماعياً، وسياسياً، إنما هو علاقة قوى فاعلة وأخرى زادة للفعل (ارتكاسية)^(٧٦)، وهذا بالتعديد ما يمنح عمل الممثل صفة الإبداع. فالجسد ليس كمية، أو كتلة من الاتصال يمكن تشكيلها بالقوة، كما أن الشخصية المراد تجسيدها ليست مجرد تمثال ساكن، بل حياة تمتلئ نشاطاً وحيوية. ومن هنا تتجلى إمكاناته الإبداعية في القدرة على التحكم في جسده، أو بالأحرى في التوتر القائم بين القوى المكونة لجسده، من أجل إخضاعها، أو تحويلها لتقديم صورة فنية مختلفة كلية عن صورة جسده المعتادة (ولاسيما في الأدوار ذات الطبيعة الخاصة، مثال الأحديب، أو الأعرج، أو المشوه جسدياً... إلخ).

٤ - الجسد... الحلم - التشوة

يبدو حالة المرض حتى الآن كأنها خروج عن الشيء الملموس، أي الوجود المادي الحاضر للشخص الممثل، وفي الوقت نفسه كأنها دخول قصدي إلى الصورة الخيالية لشخصية أخرى. وكأنها - أيضاً - عملية

(٧٤) هي صولترا مثلاً وهي عصر شكسبير منه، صيف أول امرأة على خشبة المسرح لتؤدي دور ديسمونه في مسرحية عطيل سنة ١٦٦٠ وحتى ذلك التاريخ كانت الأدوار النسائية تلعب بواسطة الذكور. وهذه العريضة عن فكرة السيلام لمسرح شكسبير العثري.

انقطاع عن الذات فيما يشبه القيوبة المؤقتة، أو الثقبية trance وهو ما يجعلنا نقيم، أحياناً، رابطاً ما بين حال التمثيل، والإبداع عموماً، وحال الهذيان، فهنا يميل الميراث لمصلحة الأنا الخالقة المعنوية غالباً بصورة الأشياء وليس بالشيء نفسه. الأنا الواعية لحريتها مقابل أنا اليقظة، أو الأنا الواعية بظروفها الشرطية التي تحدد وجودها الفردي المقيد عملياً بسلسلة معقدة من التحديات البيولوجية والاجتماعية والتاريخية.

وبالعودة إلى المسرح الإغريقي^(١٠) فإننا قد نجد مدخلا آخر لمكانة الجسد بدوره في ظاهرة المثل/العارض، فقد كان التجسيد هو الشرط اللازم لنشوء التراجيديا الإغريقية، والعلامة العارقة بينها وبين الممثل السود الملحمي الأخرى. وكما يقول هيجل إن الأثيني كان يعبر عن حريته بتضديم عوض كامل لجسديته... وهو في ذلك يحول جسده إلى أداة فكرية، وكان في هذا نوع من التريبة الروحية والعقلية مما...^(١١)، فقد فهم الجسد عادة في التراث الإنساني [وخاصة في التراث الديني للعقائد السماوية] باعتباره آلة جامدة يحركها شبح خفي هو الروح.

وإذا كان التحويل هو حالة روحية بالدرجة الأولى، تتطلب فضاء من الحرية والمرونة الفكرية التي تسمح للأضداد بالتجاور والصراع في سبيل التقدم، وهو ما كانت توفره بامتياز الديمقراطية الأثينية، فإن ما يخص الجسد والتجسيد كان ينتمي بدوره إلى حرية من نوع خاص، مثال تلك الحالات الخاصة التي يغفل فيها الإنسان من كل قيد بفعل ما يسببه «الذهول والنشوة اللذان كانا يحدثان في حفلات الإغريق القدامى، التي كانوا يقيمونها لـ «ديونيسوس»^(١٢)، أو في حفلات المصريين القدماء لإله الخصوبة «مين»، حيث تسبب الخمر والرقص نوبات الشطونية الذاتية المؤقتة، لكل فرد من أولئك القائمين بتلك العبادة، في ذاتية الإله»^(١٣)، إذ يبدو أن من لواحق فعل التجسيد TRANSMIGRATE تضميناً - لا شمولياً -

(١٠) يظل المسرح الإغريقي في الدافع الصورة المعقدة لطيف الروحانيات الكأثر من المسرحيين، مع صرح خمر جود من هذا الممثل الذي لا بد من دوره، هي نقطة جمع قد يرس الصور عند أعضاء الدائرة المركزية الرسمية للمس المسرحي (١١) أنه انحصر أو بالأحرى الإقصاء كما هو الحال في توجه الفن قفص شائبة مصنوعة عادة به، م بهنكي (١٢) (١٣) أراجع هذا مثلاً مسرحية «ميجوبيات» أو «معدا» - جاحوس التي كتبها هيريس - بصر - كاله - وأهد اليك نسخة المسرح «السعادة والمرح والحرية» وهو الموضع المكشوف «الأثيني» وهو - في المسرح والرقص - التي كتبت المسرح المسرحية - أنه - أكرامه له في «معدا» - نسخة

لفعل التخطي، الانتهاك، التجاوز TRANSGRESS، الأمر الذي يتطلب هقدان الوعي، أو التحلي. بصورة ما، وهو ما ربطه البعض بعبادة ديونيسوس بصفة خاصة، حيث نجد أنفسنا بين حدي المقصلة: فإما الخطيئة وإما الجنون!

وباستخدام المصطلحات النيتشوية فإنه من الممكن ربط مفهوم التحول بعالم الحلم، الذي تقودنا إليه المنحوتات والرسوم البارزة من ذلك العصر، في حين يصبح الرقص والتمثيل هو النشوة. وهن التجسيد المطلق. فقد رأى نيتشه أن التراحيديا الإغريقية قد ولدت من رحم هذه الثنائية بالذات، ثنائية الحلم والنشوة، حلم أبولو^(١٠١) إله الموسيقى، ونشوة ديونيسوس إله الخمر، هذا على الرغم من التناقض الواضح بين الفريزتين، بل لعله بسبب من هذا التناقض نفسه، تناقض السكون والحركة، الموت والحياة، الحلم والواقع، المثال والحقيقة، وأيضا السرد الملحمي والشعر الدرامي! إلا أنه كان تناقضا في الوحدة، ووحدة في التناقض، فكرة التحول الشعرية التي يصورها الحلم الأبولوني، لا تتحقق إلا بواسطة القدرة الديونيسمية، التي تولد «كأول تحديد للنشاط»، وهو ما نجد صدها الواضح في هن الموسيقى. وكذلك في علم العروض والبحور الشعرية، إذ تقع المقامات جميعها، والبحور الشعرية، ما بين نقطتي القرار/السكون والجواب/الحركة.

من ناحية أخرى يخرج علينا بارت باكتشاف عناصر التركيبية التقنية الموحدة، أو المعادلة الفريدة التي شكلت ما أصبح يعرف فيما بعد بالمسرح الإغريقي، وهي التركيبية التي يطلق عليها هن الكوريا CHOREIA، أي التركيبية الجامعة ما بين الشعر والموسيقى والرقص في وحدة كلية لا تنقسم، وهي - أيضا - الفن الذي نجد فيه ... تساويا مطلقا بين اللغات والفنون التي تولفه، والتي تبدو طبيعية هي نالها ... بحكم كونها تنتمي إلى إطار فكري واحد، كونه تربية تفهم الموسيقى كلفة لها حروفها وأغانيها ... (٧٨)

^(١٠١) الواحد من ألوهة الإمبراطور ريم الشمس و تيتو والتيمس والموسيقى ريم. شعاعه وأطواره وموسيقى المر... يستحوذات. كان هو المثال الأعلى للمثال الإغريقي والمثالي عند القدماء (انظر معجم الأشلام في الأساطير اليونانية الرومانية - آبي سلامة)

ولعلنا نلاحظ هنا التقاطع القوي بين كل من الموسيقى، أو التألف التقمي CHORD والرقص CHOREOGRAPHY، أما فيما يتعلق بالشعر التمثيلي فيمثل ما كان لهذه التقنية من ارتباط بدور الكورس CHORUS الراقص، أو الكورال المتشد CHORAL، ومن ناحية أخرى يبدو أن تقنية الكوريا هذه هي ما كان يشكل الوسيلة المتميزة لتحقيق الأثر الفعال للظهير بمعنى الإغريقي الخاص، والمدهش، والغريب أن مصطلح CHORELA لا يزال يعني في مجال العلاج النفسي الإشارة إلى مرض الرقص، أو إلى «الإحساس الجسمي بالمكان لمسيا وحركيا»، كما يبدو أن له صلة ما بأكثر من لفظة تشير جميعها إلى حركات، أو أمراض، عصبية تصيب الجهاز الحركي، وتتميز بكونها عبارة عن حركات نغمية تقلصية مثل الكوريا الهستيرية أو الإيمانية، والأخرى الهوسية (المسماة بالرقص الجنوبي) التي تصيب النساء عائيا، وأيضا مثال (رقصة سانت فيتوس) وهي تسمية شعبية لنوع منها، وقد اقترح بارميلوس كلمة بمعنى الرقص المتهتك بدلا عنها^{١٠٩}، «إذ كان يعتقد أن علة المرض تكمن في صدمة عصبية تنجم عن سلوك شائن إزاء شخص محرم (TABOO)^{١١٠}».

إن تلك المقاربات الموحية للكلمات تصبح أكثر إثارة لدى مراجعة التراث الدرامي الإغريقي وبخاصة الثلاثيات الشهيرة (أوديب - أوريست)، والتي منجد أنها تقوم في الأساس على معالحة الموضوع theme نفسه تقريبا: موضوع «السلوك الشائن إزاء محرم»، فحجربة أوديب الشفاء، وكذلك إلكترا ابنة إجا ممنون، هي إقرار هذا السلوك الشائن بالذات، أو بمعنى آخر هي الاستسلام لتلك الضلالات التي تبثها بقايا القيم البدائية، المتوحشة، المحتثة في ظلام اللاشعور، التي قد نشك في أنها هي الدافع الخفي وراء سقوط أوديب في ملوثة إقرار الزنى بالمحارم (الزواج بالأم وقتل الأب في آن)، أو اندفاع إلكترا إلى القتل وأخيها أوريست لقتل أمهما وزوجها انتقاما لقتل أبيهما، تلك القيم التي تنتمي إلى زمن ماض بعيد لم يكن يعرف نظم قرابة الدم والعائلة الأبوية، ولا علاقات الملكية وسلطة الدولة التي صارت هي حامي التقاليد والأعراف

[١٠٩] إن هذا ما يتكرره حركات التمسرة، ذات الطابع الجسمي الوحداني التي يقدها الصبيان والعقبات، وهو عطفية انطباعي في أطلنجه الصورة فيما يعرف اليوم باسم «BREAK DANCE» التي قد تهر التمثل لأحزاب للعبة الراقصة «الرجل الأبيض» الخمسة

ولا غرو - إذن - أن يستخدم فرويد أسماء هؤلاء الأبطال الإغريق (أوديب - إكترا) لتسمية حالات التعلق المرضي بالأم أو الأب، كأنه يريد أن يقوينا لكي طبق نحن هنا فرضيته حول الطولم والتأبو. فنقول إن السر الغامض وراء ميلاد التراجيديا هو الخوف من سفاح القربى، والشفقة على المرضى من الأبطال الذين قد يقومون جريمة لهذا الخلل العقلي؟ ولعل هي هذا تأكيداً على الربط الضمني السابق بين الميل التمثيلي acting، والمداخي النفسي acting-out من ناحية، والتحرر الأخلاقي acting-up من ناحية أخرى.

٥ - الجسد والعقل

يبدو المسرح في تعريفه المباشر الذي يفصله عن فنون العرض الدرامي غير المباشر (المسرح والتلفزيون، ومسرح العرائس أيضاً) بوصفه فن التجسيد الحي المباشر ومن ثم فهو فن «مكتشف بشكل فاضح... وهو الفن الذي لا يستطيع احتقار الجسد لأنه هو الجسد»^(٨١). وهو لا يكتفي بعرض صورة الشخص/الممثل في وضع سكوبي مثل فنون العرض اللا درامية (مثال وضعية القاص، أو الخطيب، أو المقفي... إلخ)، وإنما يعرض لنا شخصيات في حال العمل، الذي لا يكون سوى فعل فيزيائي/مادي ملموس، أو على الأقل مرئي بصورة محسوسة

فالتمثيل في النهاية هو نشاط مرئي ومسحوق في آن، أي نشاط عضوي أولاً وأخيراً. وما يقدمه لنا الممثل إنما هو سلسلة متصلة من أفعال الشخصيات التي يمثلها، ومن ثم فنحن نتفعل بما يقدمه لنا أكثر من انفعالنا به لو اكتفى فقط بالحكاية، أي سرد ما يحدث له، وما يفكر فيه، وما يضيء «المسرحانية» على المسرح، أي ما يجعل منه مسرحاً بحق، إنما هو جسد الممثل، «الذي يعبر عن وجود الممثل، وعن ضرورة الحدث وماديته الخاصة»^(٨٢). وبالمسحبة للممثل/المؤدي فإنه ومن دون الجسد لا يمكن للانفعال أن يظهر، إذ لا وجود لأي خامرة عقلية مستقلة، منفصلة، يُمتنع منها الأفعال، كما يقول وإيم جيمس، فبتفسير التفسيرات التي تحدث في الجسم، وتتبع الإدراك الحسي، لن تظهر حالات مثل الحزن، أو الفصم، أو الخوف... إلخ إلا بوصفها حالات معرفة، أي خالية من كل حوارة انفعالية^(٨٣)، فاستخدام الجسد يؤثر في العقل، مثلاً تمكّن حالات العقل عضوياً على الجسد

إن هذا كله هو ما يضع جسد الممثل في مفارقة من نوع خاص. ففي الوقت الذي يكون عليه أن يلتزم تماما بشرطية الظروف الموضوعية للعرض (والتي تفرضها طبيعة الخشبة، وتصميمات المناظر، ومواضع الإضاءة إلى آخر العناصر الداخلة في سياق الخطة الإخراجية المقررة للعرض) علاوة على الظروف المقترحة لحياة الشخصية. فإنه يكون - جسديا - في وضع الانفتاح أمام الاحتمالات كافة. وهو وضع يتطلب تحررا تاما من جميع القيود الوضعية المعتادة للجسد فيزيائيا، ونفسيا، واجتماعيا. فمشكلة الممثل ليست في جسده ذاته بما هو عليه طبيعيا، ولكنها في جسده الثاني: ذلك الجسد العارض، المتحول، الخارج عن ذاته. الجسد الإيهامي القادر على إقناع المتفرجين كافة أنه ليس هو. وأنه أيضا ليس الصورة الوحيدة للشخصية التي كتبها المؤلف، وتطوع بوضع توصيفاته الفائقة لها في مقدمة مسرحيته.

فالجسد بهذا المعنى لا يصبح مجرد هيكل آدمي، من لحم ودم، بقدر ما يكون علامة، أو إشارة إلى شخصية درامية، إنه هو من يعبر عن وجود الممثل، والشخصية معا هنا والآن. إذ لم يعد واحدا من بين عشرات الأجساد التي تتلاشى في سياق الحياة اليومية، بل يصبح هذا الجسد بالذات، الذي لا يقتصر على كونه أداء محسب، وإنما يحول كل ما حوله إلى فعل المسرح. وقد حول إلى دلالات... فهذا الجسد يصنع من كل ما حوله سيميائيات^(٨٢)، ومن ثم يصبح بإمكانه أن يعمل مركزا لاستقطاب اهتمام الجميع إليه. إنه باختصار شرط وجود الممثل.

٦ - الجسد... الظهور - التهرى

يتخذ التجسيد - كعملية إبداعية - صورا تكاد تكون متعاكسة في الثقافات المختلفة تبعا لصورة الجسد الثقافية في كل مجتمع على حدة. فمن خلال عمليات التطور البشري المتلاحقة أصبح الجسد البشري - بالمقارنة مع الأجساد الحية الأخرى - بمنزلة «... بناء رمزي وليس حقيقة في ذاتها... فالجسد لا يأخذ معناه إلا من خلال نظرة الإنسان الثقافية



له،^(٨٦) وقد لعب المفهوم الجمالي للجسد في الثقافة الأوروبية، منذ اليونان القديمة، الدور الأساسي في نشأة الحاجة إلى المسرح واستمرارها عبر العصور التالية؛ ومن ثم فقد كانت هذه الحاجة تتقطع، أو يتم كبجها، في الفترات التي يعلو فيها المد الأصولي المتشدد، ومن ثم يسود المفهوم الأخلاقي التجريدي للجسد الذي يعمل على حرز الأجساد وفق معايير دينية (مقدس - مدس) أو اجتماعية (حر - عبد). فعلى مر التاريخ كانت الأصولية والاستبداد هما عدوي الجسد، بل وعدوي التعبير الحر الطبيعي بصفة عامة، وهو ما دعا البعض من أصحاب النظرة الأحادية الضيقة أن يروا في التمثيل (هذا اللون المكشوف من التعري الروحي) سلوكا مشينا، ميتزلا يصل إلى حد المهر prostitution، فالممثل من وجهة النظر التحريفية تلك هو شخص يتاجر بجسده عندما يرضي أن يكون موضوعا/سلعة للعرض.

ومن هنا كان للمسرح الشعبي الدور الأساس في الحفاظ على حرفة الممثل من الضياع في غمار تلك الفترات المظلمة التي عملت على تحريم الممثلين واضطهادهم بل وعزلهم اجتماعيا كفئة منبوذة، إذ بقيت الثقافة الشعبية محتفظة على الدوام بالكثير من أشكال الفرحة الطفسية (مثل الأعياد الكرفالية، عروض الساحات الهزلية، الفصول المسرحية المرتجلة...)، القائمة بدورها على مجموعة من التصورات الحسية حيث يلعب العرض الجسدي الاحتفالي دور الحسر بين ما هو طبيعي، وما وراء الطبيعي. وفق تصور كلي للوجود في مواجهة التقسيمات اللاهوتية والطبقية. فالاحتفال هو الحياة الثاقية للشعب - كما يقول باحثين - في مواجهة الحياة اليومية، التي يحكمها قانون الحاجة وما يفرضه من اغتراب، ومن امتثال لصنوف الفهر والتسلط الاجتماعي التي تمارسها النظم القوية الرسمية، ومن ثم فهو محاولة لإشباع شوق الجماعة وجوعها الأساسي إلى الحرية والانطلاق والتغيير.^(٨٧)

وعلى الرغم مما يبدو من تناقضات حادة بين كل من المسرح الشعبي، ذي الطابع الملحمي الخشن، والمسرح الدرامي بأجسامه المتنوعة، إلا أن ما قد يجمع بينهما هو هن الممثل بالتحديد، فالممثل هو العنصر الأقرب من بين عناصر المسرح الدرامي إلى الجذور الشعبية

الاحتفالية، بالمقارنة إلى وضعية النص المكتوب مثلاً، وعلى الأخص فيما يتعلق بما هو جسدي. ففي حين يرتبط الصوت باللغة كوسيط ثقافي، ومن ثم بالتقاليد الأدبية الرفيعة، وهواعد النحو والبلاغة الصارمة، فإن الجسد الممثل ينتمي بصفة مباشرة إلى الجسد الفكرنفاي، بكل ما للأخير من حرية وانفتاح على الكون، وما له من قابلية على التحول والتبدل دون خوف أو خجل، أكثر من انتمائه إلى الجسد الرسمي التقليدي. فالاحتفال في جزء كبير منه هو نشاط مادي، جسماني. تكون الأولوية فيه للحركة والصخب والخشونة غير المؤدية. فهنا تجد الرغبة في التحرر وسيلتها المتميزة في التعبير عن هموم الجسد المقترّب بالعمل وبالحياء ضمن الأطر والتقاليد الاجتماعية والدينية المفلقة. وهو ما يجد في النشاط الجنسي نموذجاً الفعّال، ومن هنا كان للرموز والإشارات الجنسية الدور الأكبر داخل النسق الاحتفالي الشعبي.

ففي أوروبا مثلاً (حيث ولد إنسان الحداء، المقطوع عن ذاته، وعن الكون) تلازم التطور المتسارع لمفاهيم الحداءة مع الربط بين مفهوم الحمد الإنساني ومفاهيم الملكية الفردية منذ عصر النهضة حتى اليوم. وبالتالي فقد ساد مفهوم للجسد يقوم على أساس مفهوم خاص للفرد (وهو المفهوم الذي يربط بين الجسد والملكية). حيث يعمل الجسد [الحدائي] كقاطع للطاقة الاجتماعية، في حين لا يزال يقوم بدور الواصل للطاقة الجماعية في المجتمعات التقليدية. فهو [أي جسد الحداءة] إنما يدل على الحدود بين فرد وآخر، وعلى انفلاق الشخص على ذاته» (٨٦).

هكذا تتباين صورة الجسد الممثل بين الثقافات المختلفة. فمن ثقافة تسمى إلى تجريد من شخصانيته، أو فردانيته الحسية (ينزع صفة الحياة والحركة الواقعية عنه، من خلال استخدام نظام إشارات لا اعتيادي، أو فوق اعتيادي، كما هو الأمر في مسارح الشرق الأقصى) إلى ثقافة أخرى عملت على إلغاءه تماماً بالدويان الصوحي في الجسد الكلي، جسد الجماعة، أو ثالثة استبدلت به الظل أو الدمية نتيجة إنكاره، ومن ثم العمل على مسخ، أو تشويه صورته، بل ومنع ظهوره كلية على المنصة (كما حدث في الثقافة

المعربية في العصور الوسطى، وحتى تم استيراد النموذج الغربي للمسرح
بديلاً محتملاً لكل ما هو قومي في تلك الثقافات. خلال القرن التاسع عشر
وهي أثناء فترة الاستعمار الطويلة^(٩).

وإذا كان التحويل هو، بصورة ما، نوعاً من التناهي إلى قضاء التجريد،
حيث عالم الصور والمثل والأرواح، فإن التجسيد هو إمكان تحقق هذه المثل
ذاتها بصورة مجازية، ولكنها مرتبة ومسموعة. وهو - أيضاً - التعبير الدرامي
DRAMATIZATION عن الحلم القديم للإنسان بالتواصل مع القوى الكونية
المجهولة التي تتحكم في مصير الإنسان، أي التواصل مع اللامركبي. من هذا
المنظور، يبدو التمثيل، حتى في معناه الاجتماعي: إعادة العرض
REPRESENTATION، كعملية جدلية، دينامية، تبدأ بملاحظة أو تأمل
المحسوسات، ثم تعمل على تجريدها من ملابسها الواقعية، وتحويلها إلى
مجموعة صور ذهنية، لا تلبث أن تعاود تجسيدها حمياً ومادياً من خلال
الجسد الممثل. فالتمثيل - بالمعنى القاموسي السوسيولوجي - هو عملية ...
مثل الصور الذهنية بأشكالها المختلفة في عالم الوعي أو حلول بعضها محل
بعضها الآخر^(١٠).

بل إن المصطلح الآخر للتمثيل - Assimilation (الذي يستخدم للإشارة إلى
العملية المعروفة في علم وظائف الأعضاء بالتمثيل الغذائي، أو تحول المواد
الغذائية إلى عناصر حيوية) يؤكد بدوره معنى التحول من التشابه إلى
الاختلاف: على أن الاختلاف بين الأساليب والنظريات الكبرى في الفن
التمثيلي هو فقط ما قد يضمنا في حيرة التساؤل الميتي: هي البدء هل كان
التحويل أو التجسيد؟ الكلمة أو الفعل؟ الشموخ أو الفكرة؟ الداخل أو الخارج؟
الشخص أو الشخصية؟ الحقيقة أو الفناء؟

(٩) سمود إلى هذه النقطة هي فصل الآخر من كتاب

٤ : تحولات الممثل عبر العصور

مفارقات وصور تاريخية

قد يسمح لنا العرض السابق للصورة المجسمة، ثلاثية الأبعاد، الخامسة بالممثل كحالة إنسانية، وتلك المقاربات بين المصطلحات والمتراجمات، التي تشير إلى الفعل التمثيلي كظاهرة نفسية - اجتماعية، بالقول إن التمثيل هو غريزة إنسانية عامة، وإن الإنسان هو حيوان ممثل، كما هو حيوان ناطق، سياسي، اجتماعي، إلى آخر تلك الصور المجازية للإنسان، التي رسمها الفلاسفة له منذ القدم، وبالتالي قد يسمح لنا هذا كله بأن نرى حالة العرض SHOWING كمضردة من مفردات السلوك الثقافي الإنساني العام، سواء كان هو العرض الدراسي، أي الذي يؤديه ممثلون محترفون في مسرح مخصوص، وفق نظام العرض المسرحي الدائم، أو كان هو العرض في ذاته، كطريقة من طرق تصريف فائض الطاقة لدى الإنسان، أو ما يسمى بالترغية، أي الترويح

إلى الصنوع، أو العبثية، مما
من قوانين الطبيعة. أو مما
أكثر من قناع وعبثية.

جيل مولود

entertainment، هذا الذي يتسع معناه ليُشمل، إلى جانب فن التسلية، أيواناً متنوعة من الأداء مثل الطقوس، والرقصات، وفنون الحكى، والغناء الجماهيري. أي بداية من أولئك الواقفين خلف منبج القدامى من مرتلين، وممثلين، وكهنة التلاوة، ونظرائهم من المرافين، وكهنة الشامان، إلى ساحة الخطباء، والرواة والشعراء الجوالين، والمهرجين، وغيرهم.

فبالبحث عن هوية، أو تاريخ، للممثل يجب ألا يسوقنا فقط - كما هي العادة تقليدياً - إلى تتبع تاريخ المسرح الدرامي. ومن ثم تسخ تاريخ مواز للممثل، والفن التمثيلي، بقدر ما يقف بنا على أرضية الحياة اليومية ذاتها، هنا والآن، بحيث يكون تاريخ الممثل هو نفسه التاريخ الشخصي المتكرر، والمتشعب في أن، لكل إنسان منذ الميلاد، غير أن تلك الأرضية تبدو وكأنها رمال متحركة لا تلبث حتى تفوق فيها بلا نهاية، ومن هنا فإن دليلنا في البحث لابد من أن يكون علامة فارقة، مميزة، للازدواج التمثيلي، لا يمكن أن يغطيها أحد، أو يشكك في ماهيتها كإشارة صريحة: «من هنا مر الممثلون»

١ - العالم القديم... ثنائية الوحدة والتناقض

رأينا في تلك الأزمنة الأمطورية، وأيضاً في تلك المجتمعات التقليدية التي ما تزال تعيش الزمن الأسطوري هنا أو هناك، أن ثمة دوماً مفهومين متقاربين للوجود، هو ما أشرنا إليه بالاعتقاد في «وحدة الوجود»، وهو المفهوم الأكثر رسوخاً في الثقافة الشعبية بصفة خاصة، والذي تتولد منه تلك القدرة الخلاقة للخيال الأسطوري، التي تعمل على تحقيق ميزة التماسك المعنوي بين العناصر الطبيعية، والبشرية، الداخلة في تكوين الوجود بواسطة الطقوس والألعاب من ناحية، والملاحم والسير، والأساطير من ناحية أخرى. ومن هنا فقد لا يمكننا فهم أي من هذه الطقوس، أو الأساطير - كما يتضح بربوب - من دون تحليل الحياة الاجتماعية التي أنتجتها، «فهي تدخل في صلب الحياة، ليس فقط كجزء أساسي، ولكن كواحدة من الظروف الشرطية لها - من وجهة نظر الجماعة، مثلها مثل كل شيء، الأدوات والتأثير»^(٨٩).

وعندما نقول بوحدة الوجود هنا فإننا بالتأكيد نعني أزمنة شديدة القدم عاش فيها الإنسان الأول منتظلاً في العالم الواسع بلا حدود دولية مصنوعة

يبحث عن ثمرة يلتقطها، أو صيد، ليسد جوعه في مواجهة عوائل الطبيعة الشرسة، والمناخ المتقلب، حتى تلك الأزمنة التي اهتدى فيها إلى زراعة الغذاء فاستقر معلقا حياته، وحياته محصوله، على كرم الطبيعة ومزاجها... ومن ثم فقد كان من السهل على مثله أن يلجأ إلى المماثلة بينه وبين الكائنات المحيطة به، وبين الطبيعة، وما اعتقد أنه يتحكم فيها من قوى غامضة، مثلما ماثل بين الحي من أهله وبين السلف الراحلين، فالوجود، بالنسبة له - كان مزجحا بكل هؤلاء في سياق حياة مشتركة تجمع الكائن الحي، مع الجماد، مع الظاهرة الطبيعية، كما تجمع الأحياء إلى الأموات، فهذه الثنائية المتكررة بانتظام لم تكن قط تعني تفتيت الوجود، بل على العكس فإنها كانت الوسيلة المثلى لتوحيده باستمرار.

وقد سمحت هذه الثنائية للإنسان المصور القديمة بأن يخلق على الطبيعة صفاته وطبائعه، وبالجمل أن يؤمن كل شيء من حوله، بما في ذلك الآلهة أنفسهم، والعكس صحيح فقد كان من الطبيعي أن يخلق على بني جنسه صفات طبيعية خارقة (وهو ما يزال يتربد في كثير من الصفات والأوصاف المستخدمة في قاموس الشعري والأدبي) وأن يجعل من ملوكه وحكامه آلهة، أو انصاف آلهة وهكذا بقيت الأساطير كوثائق بالغة الأهمية تروي حياة تلك الأزمنة الموعلة في القدم، كما بقيت وعاء للمعرفة والخبرة الإنسانية تشرح عملية تطور البشر وصراعاتهم مع الطبيعة، أو هي - حسب تعبير جروتوفسكي - النموذج الجماعي المركب، نموذج التعادل، أو التمازج بين الحقيقة الشخصية المستقلة، والحقيقة الجماعية الشاملة. وبالتالي فقد انتهت الأساطير عندما انفصلت عن وظائفها الأصلية في الجماعة، وأصبحت مجرد حكاية تروى، وتنتشر بين الناس، كعمل فني خالص.

وهكذا يمكن القول إنه إذا كان معظم ما انتجته عقلية الإنسان القديم من طقوس وممارسات وتخصيصات تعبيرية مختلفة، هو جزءا من محاولته لردم الهوة الفاصلة بين العالمين الظاهر واللامرئي: الحاضر والماضي، الحي والميت... فقد كان من الضروري أن يكون القائمون عليها من كهنة عرافين، ورواة، وراقصين... إلخ بمنزلة وسطاء بين تلك العوالم وبعضها البعض، وكان لابد هؤلاء، من أدوات وصيغ طقوسية خاصة لإتمام عملية المماثلة فيما بينهم



وبين الصور التجريدية غير المنظورة التي يحاولون استدعاءها، أو تجسيدها بصيغتها، وعلى رأس هذه الأدوات كان القناع، ومن بين تلك الصيغ كان الرقص الطقوسي، والحكاية، أو الأسطورة.

٢ - الممثل: الوجه - القناع

القناع هو الوسيلة الأولية للشكر، أو للمعاكسة في صورتها البدائية. فالقناع هو العلامة التي تحتفظ بفرادتها من حيث هي أداة بشرية خالصة، يرتفع - أو يتوقع - بها الكائن البشري عن أخلاط اللعب، والحيل التي قد تلعا إليها بعض الحيوانات من أجل اللهو الفارغ، أو من أجل البقاء. والقناع هو التحليل النهائي، ليس سوى الآخر/ الشخصية الثانية. اللاسريّة، التي يقوم الممثل بتجسيدها، حتى ولو لم يكن قناعا ماديا. يرتديه الممثل فوق وجهه ليخفي ملامحه الأصلية. فقد يعبد الممثل إلى صبيغ وتلون وجهه هو، أو قد يلجأ إلى تشكيل عضلات وجهه بصورة خاصة لكي يتقنع، وقد لا يكون القناع مجرد وجه مختلف، آخر، بل قد يعبد ليعطي الجسد كله، أو نصفه، أو جزءا منه، علاوة على الوجه.

فالوجه هو عنوان الشخصية، كما يقال. وهو فضاء الحواس الرئيسية، انظر: السمع - الشم - التذوق - اللمس. ومن ثم فإن قراءة ملامح الوجه تعني بالضرورة قراءة لما يدور بداخل الشخصية، أو على الأقل لما يريد الشخص إطلاعنا عليه من مشاعر، أو انطباعات، (ونحن نصادف في الحياة اليومية كثيرا من الوجوه التي تتعامل معها دون سابق معرفة بأصحابها، فإما أن تكون من تلك الوجوه سهلة القراءة، مثل كتاب، وإما أن تكون وجوها ملفزة، مغلقة، نستعصي على القراءة والفهم من أول نظرة). وبما أن الوجه هو فضاء الحواس الخارجية للإنسان، فهذا يعني أنه - ببساطة - هو شاشة الاتصال بالعالم الخارجي، بالآخر، التي تعرض وتستقبل عشرات الرسائل اليومية المتنوعة، من فرح وحزن وقبول ورفض... إلخ.

وهي مقدمة تلك الحواس الظاهرة تقع العينان: مصدر الرؤية، ومفتاح التواصل المستمر مع الآخر... ولأن العينين هما مرآة النفس فإن أقل خط، أو حركة، أو لون يحيط بهما يمثل تمييزا محددًا، ورسالة واضحة للآخرين قائمة من أعماق الشخصية، وعلى الجميع أن يحاولوا فك رموزها غير

وهناك الفم، الذي يعمل كمحطة إرسال للصوت البشري تحاطب أذان الجميع، ومن ثم عقولهم وقلوبهم بما تبتث من الفاظ معروقة لديهم، وتلكها تأتيهم الآن مشحونة بمشاعر معينة، قد تغير من معناها العام المتفق عليه. ومن ناحية أخرى فإن شكل الفم وحركات الشفاه يمكن أن تكون رموزاً للغة أخرى بصرية، بما قد يوحي به الشكل العام، أو حركة الشفاه، من انطباعات حسية معينة تكشف عن بعض ما يعتل داخل الشخصية - حتى ولو لم تتكلم بشيء - من رغبات واحتياجات جوع، عطش، رغبة... إلخ. أما بالنسبة لكل من الأذنين والأنف، فهنما قد بشاركان أيضاً في عملية إرسال الانطباعات المعينة عن الشخصية، ولا يكتفيان بدورهما الطبيعي كمراكز استقبال فقط، وذلك بواسطة ما هما عليه من هيئة ولون، ونذكر هنا تلك الملامح المشيرة للضحك والسحرة والدالة أحياناً، على طباع خاصة مثل الحمق أو الغباء، والتي قد يلجأ المخرج - مثلاً - إلى المبالغة في إظهارها ملمعاً في استشارة ضحك الجمهور، مثل استطالة الأنف أو الأذنين، أو احمرارهما... إلخ. ولا ينفي سوى الجبهة والذقن الواقعين على حدود الوجه، واللذين يلعبان دوراً مؤثراً في إبراز ملامح العمر ودرجة الذكاء، والطبع العام المميز للشخصية مثل الجهامة، أو الظرف وخفة الدم وغيرهما. وهاتان المنطقتان بالذات لهما مكانة مميزة في التعبير الصامت للوجه «مايم» المعتمد بشكل أساسي على الحركة الفيزيائية لوجه الممثل وجسمه. وقد كان من الطبيعي أن يحتل الوجه، وبالأخص المينان، المكانة الأكبر في الأهمية على خشبة المسرح الغربي، بحيث يمكن القول إن التقاء العيون هو التقليد الأساسي في المسرح الغربي. فقد «تطابقت ولادة الفردية الغربية مع ارتقاء الوجه»^(٨٤)، هي حين تلعب الصورة الكلية لحركة الجسد، وبالذات تعبير اليد، الدور الأكبر في الأشكال التقليدية للمسرح الآسيوي.

وانقناع هو الأب الشرعي ■ نمرقه اليوم بض التجميل، أو الماكياج، أو فنية التتكر في المسرح وأمام الكاميرا، وأيضاً في الحياة اليومية إذ لا توجد اليوم من بيت النساء من تستطيع الخروج إلى الشارع دون أن ترسم، أو على الأقل تحدد، الأصباغ والمصاحق ملامح وجهها الرئيسية. ولكن التسمية العلمية لفن الماكياج «فنية التتكر» من واقع الفرق الواضح بين استخدام الماكياج في الحياة اليومية بفرض التزين، أو إظهار جمال الشخص، وإخفاء عيوبه



وتجاعيد الوجه، وبين استخداماته الدرامية في المسرح والسينما والتلفزيون يعرض التنكر، أو إخفاء الشخصية الحقيقية للممثل، بغرض التأكيد على صلاح الشخصية الممثلة. فبواسطة القناع (الماكياج) يتم تحويل الوجه (مسرحته) علاوة على احتفاظه بوجوده الطبيعي الواقعي، فالقناع يوظف ازدواجية الأداء المسرحي، أي الجانبين الفني والواقعي للأشكال والصور المسرحية. فقد كان القناع هو الوسيلة الأولى للتأكيد على المسافة المارقة ما بين الممثل والشخصية.

وعلى العكس من وظيفة القناع القديم فإن الوظيفة الأساسية لقن الماكياج بالنسبة للمتفرج اليوم - هي تقديم المعلومات اللازمة عن الشخصية المسرحية التي يؤديها الممثل. حيث يتم - بواسطة - الاستدلال القوري، المباشر على أبرز الملامح الخاصة بها، مثل العمر والحالة النفسية والصحية، وأيضا الاجتماعية، ولكن الماكياج - وحده - لا يصنع الشخصية للممثل، بل يماعه في وضع اللبسات الأخيرة لها. وخاصة عند أدائه للأدوار المختلفة عن طبيعته، أو الأدوار المقدمة، المركبة.

ويرتبط تاريخ التنقن بتاريخ الفن التمثيلي ذاته منذ نشأته الأولى، أي مع مرحلة الطفولة البشرية، التي لا تزال تتجدد في ما نراه من ألعاب الأطفال وميلهم إلى التنكر على نحو تلقائي خلال ألعاب المحاكاة، أو التقليد، ومن هنا فإن عملية التجميل، أو استخدام الماكياج، تحمل في الواقع أبعادا أكثر عمقا من عملية التزيين الممنادة، أو مجرد وضع اللحن والشوارب المستعارة. والصحيح إذن أن القناع كأداة ليس شيئا غريبا علينا، بعد أن أصبح قاسما مشتركا في الأعياد والاحتفالات العائلية، يرتديه الجميع لجلب المرح والسرور على قلوب الأطفال، المقربين غريزيا بلعبة الظهور والاختفاء، أو التنكر، وخاصة في عصر الألعاب games والوسائط المتعددة multimedia، حيث ينتشر كثير من الشخصيات الغريبة، والمقننة، التي يحفظها الأطفال ويقلدونها. مثل شخصية الرجل الطوط Driman وغيره^(١٠)، إلا أن المعنى القديم التقليدي، للقناع لا يزال بعيدا عن إدراكنا المعاصر الجزئي، المتمركز حول الصور الحسية، المباشرة، المفرمة بكل ما هو مرئي، محسوس، فهو المنتج

(١٠) وقد عرفت السينما الأمريكية «مهر» نعي يمتثل هذه الصنعة من حديث عبر أفلام مثل القناع The Mask، بطوليه ميم كارو، أو قناع، و، (بطولته لادنيس غادير من واطوليه هويكرا) ليست الرجل ذو القناع الحبيبي، The man in the mask الذي يحدد فيه الأنا الإحصائية درامية، تقع

الطبيعي لإيماننا بقيعة الفردي في مقابل قيم الجماعة والوحدة. والمشاركة الجموعية، التي كان القناع فيها جزءا عضويا من حياة الناس، وليس مجرد حيلة مسرحية، أو عنصر احتفالي، أو حلية تشكيلية. ومن ثم فقد يكون الحديث عن القناع القديم ودلالاته، أو قرائنه، السحرية والأسطورية غريبا بالتسمية إلى الجيل الحالي. في حين أنه «واحد من أصعب عناصر (مؤثرات) الثقافة الشعبية، وأكثرها تعقيدا من حيث نداخل المعاني»^(٩٠).

ففي تلك الأزمنة الأسطورية الأولى، التي رأينا الإنسان يعيش فيها وفقا لقاعدة محاكاة النموذج المثالي الإلهي، أو الأسطوري، حيث كان كل ما حول الإنسان، وكل ما يقفه، هو تجليا قديما للإله... كان من اليمهي أن تكون عملية صناعة القناع، بوصفه أداة شعائرية، بمنزلة محاكاة لعملية الخلق ذاتها، أو محاولة لاستحضار، أو يمث أرواح الكائنات العليا، أو السلف الراحلين في شكل رمزي يصلح للعمل كحامل لعلامة المقدس، أي «حامل رمزي لقوى لا مرتبة» كما يصفه جارودي^(٩١). وهكذا تصبح عملية صناعته، وأيضا ارتدائه، احتفالا خاصا يرتبط غالبا بطقوس سحرية مركبة... (ولا تزال بعض المسارح الشرقية - الآسيوية - تجعل من عملية صنع الماكياج، أو التنكر، احتفالا طقوسيا قائما بذاته، وجزءا من الاحتفال المسرحي ككل).

فلا معنى هنا، أو مبرر لوجود قناع فارغ من دون روح تسكنه، فقد كان القناع يقوم بدور طقوسي، تجسدي، يشابه تقريبا الدور الذي يقوم به الممثل، بوصفه وسيطا بين العالمين الأرضي والعلوي، المادي والروحي، ومن ثم كان لابد من أن تكون العناصر الأولية التي يصنع منها القناع مشتقة بالدرجة الأولى من الحياة الطبيعية، سواء أكانت هي الخشب أم الطين أم الألياف... الخ. وكان لابد لهذا الجزء المقطوع من الحياة أن يتم تكريسه لكي يصبح ملائما لوظيفته الجديدة. أي لكي يعلو إلى درجة القداسة المطلوبة من ناحية، وحتى يتم التوافق ما بين الروح ساكنة القناع، والروح التي ترتديه، من ناحية أخرى، وإلا فسيكون القناع بلا فائدة، أو يكون ملعونا، مؤذيا لكل من يحاول ارتدائه.

والقناع هو الممثل الأول بلا شك، يصدق عليه كل ما يصدق قوله اليوم على الممثل الحي، وسواء أخذ القناع ملامح إنسانية، أو حيوانية، ليكون في النهاية انعكاسا لهذه الملامح بعينها، أو كان تجريدا لها، فإنه في النهاية



تجسيد لصورة الطبيعة الأصلية، «رسم حقيقي للامع الروح... رسم فوتوغرافي للشيء الذي لا يمكن أن تراه إلا قيما ندر لدى الكائنات الإنسانية الصادقة، المنطقة فقط... انعكاس تام وحساس للحياة الداخلية»^(٩٢). وكما هو معروف فالأهمية التكنيكية للقناع تكمن في أنه يثبت جزءاً مهماً من الجسم، ويعلق - بالمقارنة - أجزاء الجسم الأخرى... أي أنه دعوة للمشاهدين، أو بالأحرى المشاركين، لكي يتعلقوا حول جسم المؤدي، لايس، القناع، وكأنه صار المركز الحي للطقس، فلا بد للطقس من مركز باستمرار. فالمركز هو «منطقة المقدس بامتياز، منطقة الحقيقة المطلقة»^(٩٣). إن هذه المشاركة هي أقصى ما تطمح إليه المعارضة المسرحية دائماً. ولكنها صارت اليوم حلمًا لا يُدرك بمجرد التمني بعدما فقد المسرح صلته الوثيقة بالمشاركة الطقوسية الجماعية!

إن تحويل المؤدي، أو الممثل، إلى مركز حي للطقس بواسطة القناع، إنما يعني تكريسه، وبالتالي تصل الجماعة بذلك إلى محاكاة، أو تكرار، فعل البناء الإلهي المثالي: خلق العوالم والإنسان. وهنا يمكن للمشاركة أن يرى من خلال القناع، الذي قد يبدو لنا اليوم ساكناً، أو جامداً، حركة الروح وانفعالاتها، ميلادها ونموها، ومن ناحية أخرى فإن هذا يعني أنه ما كان لشخص أن يرتدي القناع دون أن يمر هو نفسه بسلسلة من التحولات والتغيرات التي يشعر بها في أعماق روحه، والتي تعمل على تأهيله، أو تكريسه. لأداء دوره حاملاً للقناع، ولما يحمله القناع نفسه من رموز وعلامات سحرية معقدة، وكأننا مرة أخرى أمام المبنى الأفلاطوني للمحاكاة - من بُعد - فالممثل، أو الراقص البدائي، حامل القناع، إنما يحاكي المثل الذي يحمله فوق وجهه، والقناع - المثل - بدوره يحاكي النموذج المثالي - الأصلي للكون.

وهذه عملت بعض المسارح الأوروبية الحديثة في إطار محاولاتها المستمرة للبحث عن لغة مسرحية جديدة تكون قادرة على منح المسرح خصوصيته في مواجهة وسائل التعبير الدرامية الحديثة (السينما - التلفزيون)، عملت إما على إلغاء دور الماكياج نهائياً، اعتماداً على القناع الطبيعي الذي يجسده الممثل بنفسه (مثل المسرح الفقير - جروتوفسكي في بولندا)، أو - وبالعكس - على إعطائه أهمية ومكانة مفضية مستلزمة في ذلك التقاليد الإغريقية القديمة، وتقاليد المسرح الآسيوي (مثل حركة



مسرح الشمس - آريان منوشكين في فرنسا والتي تدخل عملية وضع الماكياج، التكرار كجزء من العرض المسرحي، فيشاهدها الجمهور كاملة بصفته مشاركاً في العرض) -

ويعمضي بنا هذا إلى الدور المميز الذي منحه الإغريق القدماء للقتاع المسرحي، وأيضا لعملية تهيئة الممثل للعرض بتلوين وجهه - طبقا للطقوس الدينية - بدهاء الأضاحي، وبالإرماد من أجل منحه البركة. أو القداسة، فقد كان العرض المسرحي جزءا من احتفال ديني وشعبي عام يقام مرة أو مرتين، كل عام، وقد كان لقتاع الوجه (الميميك) دور أساسي في المسرح الروماني، ويبدو أن استخدام القناع قد ارتبط بعد ذلك بالكوميديا بالدرجة الأولى (مثل أقنعة الكوميديا ديلارتي في القرن السادس عشر). (إلا أنه ومع عودة المسرح إلى الحياة في العصور الوسطى الأوروبية، لم تعد للقتاع تلك الأهمية القديمة، بعد تخليص المسرح من طابعه المقدس القديم. وفي القرن الثامن عشر، عصر كبار الممثلين - النجوم، كان الممثلون يضعون ماكياجا ثقيلًا، مبالغًا فيه، بهدف تجميل صورتهم، وهو ما جعل أحد معاصري ذلك الوقت يقول: «إن كل الممثلين اللاعبيين فوق منصات المسارح (ولا تهم أدوارهم سواء أكانوا ملوكًا أم ملكات أم أبطالًا من أي نوع) يبدوون مصبوضين بحمرة غريبة، بحيث يبدو لون وجوههم حيا ومتوردا (مثل وجوه الفتيات الخجولات)، فبوساطة الأساليب، أو الوسائل التقنية المستخدمة آنذاك، والتي كان بعضها خطر الاستعمال بسبب احتوائه على مادة الزرنيخ السامة، كان وضع الماكياج يؤكد على لون الجلد الأصلي، ويظهره متوردا مع استخدام الإضاءة.

وهناك أيضا الدور التقليدي الذي يقوم به القناع في مسرح الشرق عموما، حيث يستخدم بالدرجة الأولى لأداء الأدوار التسمائية وأدوار الشياطين والأشباح (التي تظهر دائما مقنعة في مسرح نو) ولعل لعب الصبية لأدوار النساء هو أيضا - في إحدى جوانبه - استجابة مماثلة لتجسيد ما لا يمكن حضوره بذاته، على اعتبار أن المرأة ظلت دائما كائنا غامضا سواء بوصفها التعمدجي كوعاء للخلق والإنجاب، أو حتى كوعاء أو مسكن للشياطين. فعلى الرغم من الدور المهم الذي تلعبه الشخصيات النسائية في هذا المسرح، فالرقص والمسرح بصفة عامة هما ابتكار يعود إلى التصورات الأسطورية الأمومية: (إلا أن ظهور المرأة بذاتها ليس ممنوحا به على الإطلاق فيه، ويبدو

أن الولوج الشرقي بالعالم الروحي هو السر وراء استبعاد المرأة من مصراع الحياة العملية خارج المنزل، سواء كان هو بيت العائلة أو بيوت اللهو، حيث تُحجب القيمة الجمالية الشكسية للمرأة، بينما تظل - كما يقول سالزو - موضوعاً جذباً بالاهتمام حساساً، كالعمل الفني، جميلاً... أجل، ولكن مقبداً عليها (المرأة) بعض الواجبات، كأن يكون عليها أن تكون معصية ووضيعة، إن كان لها أن تكون زوجة - جميلة إن كان لها أن تكون محطية، خبيثة إن كان لها أن تكون محترقة! [أي بشرط ألا تكون أبداً مثيرة للشهوات خارج تلك الأطر، فالمرحل والمرأة ينحدران من نوعين مختلفين^(١١)، ومن ثم فكل نوع يعيش قدره الخاص. دون أن يعني هذا الحط من قيمة الآخر!]

وانتفاع الذي قد يكون خارجياً - أي منحوناً - في المسرح الواقعي في بالي، وثايلاند، مثلاً، أو داخلياً - أي مرسومياً فوق الوجه - في المسارح اليابانية، وأوبرا بكين، يصبح هو وبمجرد ارتدائه التحقيق القمعي لعملية تكثيف الطاقة، فهو العنصر الوحيد الباقي فعلياً من الممارسات الطقوسية القديمة. ومن هنا بقيت تلك الخطوات الغريبة والقسمات المربعة في الأقمعة الشرقية، وهي خطوط تعمل في مجموعها على تشديد معنى الحياة إلى أقصى حد، إنها هي نفسها عملية التأطير أو التزيين التي يسعى إليها الفن الشرقي دائماً من أجل إحكام تأثير الإيحاء ومحاولة خلق واقع مواز، رمزي لا يشابه الواقع المعيشي هي شيء، وتعتمد تقنية القناع هنا أيضاً على الأهمية الكبرى التي يوليها الشرقيون للوجه البشري، وفي التعبير الياباني، وحين يقال إن شخصاً ما قد فقد وجهه، فهذا يعني أنه قد استسلم وحُضِع للضغوط الخارجية، وهو تعبير مشابه لما نقصده بالمربية بفقدان ماء الوجه.

وإذن... فالقناع هنا يكون تلخيصاً لسلوك إنساني كامل، ففي أوبرا بكين تصادفنا تلك الوجوه الملونة الساطعة والمختلفة ألوانها باختلاف ما تمثله من قيم، فالأحمر يعني الولاء والأبيض الخداع، والأسود الشجاعة، والأصفر القسوة، والأزرق التفاني... وفي مسرح (خون) المقنع في تايلاند، يجد الممثلون صعوبة بالغة في الحديث وهم يرتدون أقمعتهم، وبالتالي فإن الراوي وجوقته يجلسون إلى جانب الفرقة الموسيقية لتلاوة وغناء أشعار النص، التي يؤديها الممثلون إيماءً^(١٥)، وفي الواقع فإن هؤلاء بالذات [ممثل مسرح (خون)] يؤديون أدواراً منوطة بالعراس الظلية، وهم يستعصمون عن وجود الدمية

وتحريكها بوضع قناع يمثلها، وهذا تقليد معمول به أيضا في مسرح الكابوكي نتيجة لتصاله مع مسرح العرائس، حيث لم يكتف الكابوكي بنقل نصوص هذا المسرح، ولكن أيضا نقل أساليب العرائس في الحركة والأداء، وقد استمر هذا التقليد حتى اليوم، وترك أثره الواضح على حركة ممثل الكابوكي لاستخدام حركة العرائس في تمثيله للمشاهد التي تتطلب الحكي عن الماضي (مونوجاتاري)، وهي المشاهد التي تبدأ عادة بجملة: إنني سوف أحكي الآن قصة... أو جملة أخرى مشابهة^(٩١). وهنا نجد التأكيد نفسه على كون القناع، أو الدمية، هو في الحقيقة تجسيداً لصورة من الماضي، أو لما يقال عنه أرواح السلف.

٣. الكاهن - الشامان... قناع الإله

الشامانية هي الديانة التقليدية لشعب التونجيين الذين يعيشون في شرق سيبيريا الروسية، ويحتل الشامان المكانة الرئيسية في هذه الديانة، فهو فسيح متصوف ومن ذو قدرة عالية على شفاء المرضى، وتقوم الشامانية، التي تمارس في كثير من مناطق العالم وفي آسيا القطبية والوسطى بصفة خاصة، على الإيمان بأن العالم تسوده أرواح طيبة وشريرة يستطيع الشامان ان يتصل بها مباشرة، ويسمى من ثم إلى التأثير، أو التحكم، فيها. وقد ظهرت الشامانية تاريخياً قبل التطور الطبقي للمجتمعات، هي المعصرين الحجري الحديث، والبرونزي، وعاشت بين اناس عاشوا المراحل البدائية. في مجتمعات الصيد والجمع، ثم استمرت تاريخياً في مجتمعات الأكثر تطوراً.

الشامان إذن هو تلك الشخصية المتميزة التي تمركزت حولها عشيدة كاملة تعتقد بقدرته على أن يكون هو حلقة الوصل بينها وبين أرواح السلف، وكل ما هو خلف حُدود الزمان والمكان الواقعيين... إنه ساحر وطبيب وعراف يمتلك سلطة واسعة، بل ومطلقة على جميع أفراد الجماعة المؤمنة بهذا المبدأ. ومن ثم تتبدى صورة الممثل - الكاهن بوصفه نمطاً وظيفياً (أكثر منه فنياً) مركباً يجمع ما بين صورة الساحر المعالج (الطبيب)، ورجل الطفوس وال مراسم الدينية، ومنظم الاحتفالات الشامانية، وقائد الكورس الغني الراقص، وأيضاً شاعر القبيلة، وراوي أساطيرها، وحافظ تاريخها..



وبوصفه خازن أسرار الحياة الروحية للقبيلة، فإن ما يملكه الكاهن - الشامان من معرفة، أو حكايات، كان له قيمة استثنائية دوماً. حيث تظهر هنا قيمة التحريم وما يرتبط بها من لغات مثل النص، أو الرقصة/اللغة... وهي اللغات التي أصبحت مصاحبة لفعل الرقص أو الأداء. أو الحكى ذاته، بصرف النظر عن الحكاية، أو الرقصة نفسها. فارتباط الممثل، الكاهن بالطقوس المنظمة لحياة القبيلة، جعله دوماً معرضاً لخطر التحريم المرتبط بالمعرفة المقدسة. فليس كل ما يعرف يقال... ولعل هذا هو ما جعل هيرودوت، مثلاً، يمتنع عن ذكر أجزاء من فصول التمثيلية الأوزيرية، بحجة أنه كان محزوماً عليه الإفصاح عنها.

وقد رأينا في أكثر من موضع أن الشخص حين يتخذ موقف العارض، مركز الاهتمام، بين جمهور ما يخلق بدوره سلسلة مركبة من الحالات، أو المماني المتنوعة. فهو إما أن يكون مجرد عارض متمركز حول ذاته، لا يعرض سوى ذاته، كبفي، أو يصبح حامل قيمة ما دعائية، كبائع متجول يعرض وصفات غير مضمونة... أو أن يسمو بذاته ويصبح هو نفسه قيمة فاعلة تتحرك بين الناس، تخاطب أعقد ما فيهم، وهو ذلك اللاوعي الغامض، وكما يقول ستانسلافسكي فإن الأفكار النبيلة التي يتنوه بها الممثل من فوق خشبة المسرح، لن تكون مؤثرة إلا بعد أن تصبح أفكاره هو نفسه، وهي مثل تلك الحالة الأخيرة فإن أقصى ما يسعى إليه المؤدي هو أن يخلق حالة من المشاركة الروحية، أو التجاذب الصوفي بينه وبين جمهوره، وبالتالي فإن أول ما يحتاج إليه - بالضرورة - هو نوع من التقية الذاتية (الصفاء الروحي) لكي يصل بنفسه، ويمن حوله، إلى حالة الوجد اللازمة لمشاركة من هذا النوع.

وفكرة الإنسان/القيمة هذه فكرة قديمة، قدم الأساطير، والملاحم، وقصص الأنبياء والقديسين، وهي مرتبطة ارتباطاً عضوياً بطقوس التضحية، التي يقدم فيها الإنسان ذاته أضحية، أو هبة، للآلهة تكفيراً عن خطايا الجماعة، بل عن خطيئة الوجود نفسه. فالكاهن - في التحليل النهائي - شخص نذر روحه وجسده لخدمة القوى الماورائية... صحيح أن هذه الفكرة قد تبدو لا عقلانية بالمرّة، بمقاييس العلم الحديث، أو لعلها تشير إلى نوع من الاضطراب، أو التطرف، النفسي. وكما يقول نيتشه - فلقد كان المؤثرون

الكبار دائماً في التماثيل عبادة عن كهنة. شأنهم شأن أكثر المتصورين روحانية^(٩٧). ولكن علينا أن ننظر إليها في ضوء معطياتها التاريخية. فالحقيقة التي لا مراء فيها أن البشر في تلك العصور لم يكونوا يفكرون في تلك الأشكال والرموز الروحانية. بقدر ما كانوا يعيشون فيها بكامل كيانهم.

ومن ناحية أخرى فإن معنى القداسة الذي يرتبط - في أحوال معينة - بفكرة التضحية بالجسد سواء عبر الإلقاء التام - الشهادة - أو بالتغلي عنه ليكون مسرحاً للآلهة لكي تعبر عن مشيئتها، بواسطة المبلِّغ/ المؤدي، كان من الممكن أن يتم تجسيده أيضاً عبر طقوس التهنك، أو الترخص الجنسي. ولعلنا نذكر هنا الدور الخلاعي للكهانات في المعابد القديمة، في العصر الأموي، حين يصبح التهنك الجنسي فعلاً مكرساً في خدمة الآلهة باعتباره محاولة رمزية للنكوص بالعالم إلى محيط الدم/ الفوضى الأولى السابقة على الخلق، تمهيداً لإعادة الخلق من جديد، أو، كما يقول مرسيا الياد - إبطال ماضي الزمن الدنيوي، لكي تستعاد اللحظة الأسطورية التي جاء فيها العالم إلى الوجود. فهذا النكوص الدوري يعني محو جميع خطايا العالم، وكل ما أبلاه الزمن، أو لوثه. بمعنى الكلمة^(٩٨).

ولعلنا نلاحظ في هذا نوعاً من الإشارة، أو الترميز، إلى عمليات الجنس والحمل والولادة... فعلى الرغم من انحسار دور المرأة تاريخياً بصورة متزامنة مع تطور أشكال الملكية والأسرة معاً، وبصفة خاصة فيما يتعلق بفنون الأداء المُنني، فقد كان للنساء دور متميز في تلك الأرملة، وبخاصة فيما يتعلق بتلك الممارسات الروحية. فطبقاً لبدا المائلة، وكما كانت رموز الخصوبة - مثلاً - بصفة عامة رموزاً أنثوية (كان تشبه الأرض بالكيان الأنثوي، أو تأنث آلهة السماء، نوت عند المصريين)، فإن الأنثى كانت هي المعادل الطبيعي للنفس (الأنيميا)، ويبدو أن هذا هو السر وراء ارتباط تلك الحالات الفاضلة، والإحساسات الباطنية التنبؤية، والاعتقاد بالأمور اللاعقلانية، والعاطفة نحو الطبيعي، بالميل النفسية الأنثوية، إلى درجة أن بعض كهنة الشامان (بين قبائل الإسكيمو، وقبائل القطب الشمالي الأخرى) كانوا يرتدون ملابس نسائية أو يرسمون أشداً على أردبتهم لأجل أن يُظهروا جانبهم الأنثوي الداخلي^(٩٩). إذ يبدو أنهم كانوا يعتقدون أن الجسد الأنثوي هو الأكثر ملائمة لحكي الأرواح والأشباح. وهو ما دفع القدماء

(حتى الإغريق) إلى استخدام النساء في عمليات الاتصال بالآلهة فهل يمكن أن نجد هنا الجذور الأسطورية للربط ما بين فعل الأداء/العرض وبين الجنون، وبين العهر أيضا، كقيمة سلبية في المجتمعات الأكثر تطوراً (المجتمعات الأبوية، ومجتمعات المدينة)؟

والمهم أن تحول المؤدي - في رداء القداسة هذا - إلى أن يصبح هو الكلمة/القيمة المعروضة ذاتها يعني أنه قد أصبح رمزا جماعيا مركبا، أو - بكلمات أخرى - قطبا عندما يتمحور حوله سبق متكامل من الرموز والإشارات الجمعية، يعيد هو صياغتها من جديد وفق شروطيات العرض الذي يؤديه، أو وفق الطرف الاجتماعي القائم، وهو ما يجعلنا نضعها في ارتباطا شرطيا مع فكرة القناع كنموذج للقطب الروحي، الذي يعمل على تكثيف الطاقة الروحية، وتثبيت الرمز الجمعي بين أفراد القبيلة، أو الجماعة، الواحدة. بوساطة نظري، أو تقريب، كل ما هو شخصي، مثل الملامح الاعتيادية للوجه، فنظرة القناع - كما يرى جادامر - هي نظرة «غير حزينة، وغير محددة... فهي نظرة تتسم بالشمولية، كما لو كانت إحياء بمعنى كلي، أو تعبيراً مطلقاً يستحث المشاهد لكي يجسده عياناً»^(١٠٠).

إن هذا كله يبدو طبيعيا في ظل تلك العقلية المؤمنة بصورة مطلقة بوحدة الوجود كقانون يحكم حياتها، وهي الوساطة كطريقة طبيعية، لرب الصدع الظاهري ما بين الوجود المرئي والآخر غير المرئي. حيث يتخلق هنا عالم أسطوري كامل يحتشد بالأبطال من الجان والمردة والشياطين، وأرواح السلف الصالحة منها والشريرة. هو وجود مثل هذا العالم يحتاج إلى مثل ذلك المرشد الروحي، المخلص، الذي تؤهله قدراته للعبور ذهابا ومجيئا ما بين العالمين، والذي يمتلك لغة التخاطب مع كل هؤلاء الأشخاص القبيحة الخارقة، وهو العارف بالمراسم والطقوس التي يتجسدون من خلالها وينصرفون حسب حاجة الجماعة، بل إن كلمة سامان تعني حرفياً: الذي يعرف، أو العارف.

ولعل في هذه الفرضية ما قد يسهم في البحث حول حقيقة الأسباب القائمة وراء غياب الفن المسرحي، بالمعنى الذي أعطاه له الإغريق، عن المجتمعات القديمة، مثل المجتمع الفرعوبي، حيث تختلف بالضرورة هنا صورة الكاهن - الرائي، ومن ثم الحاكم، في التمثيلات الدينية المعروفة باسم مسرحيات الأسمار

(سيمبثريا) المحجية، عن صورة الممثل. الشاعر في المسرح الإغريقي اختلاف الدور والممثل بين الطقس، والفرص، وبين الحكاية (الأسطورية، أو الخرافية) والدراما في كلتا الحضارتين. أو باختلاف المسافة الفاتحة بين الواقع الاجتماعي والخيال الفني، أو بمصطلحات معاصرة بين الفن والحياة. وكما هي الحال في مدارس التمثيل - بالمعنى المعاصر - يختلف هاهنا المؤدون ما بين أولئك الذين يعتمدون على الخبرة الطويلة (الصنعة) وما لديهم من حيل ولقنيات أداء الية، وبين الآخرين الذين يندمجون بالكلية في روحية عميقة متوحدين بالكامل مع ما يؤدون. وأيضا أولئك الذين يجمعون بمهارة ما بين الأسلوبين في الأداء، وفي كل الأحوال فإن المؤدي هنا لا يكون - بالنسبة لجمهور المؤمنين بقدراته الروحية - سوى نمط جمعي معروف تدوب فيه بياناته الشخصية، أو تتلاشى نهائيا، ويصبح كل ما يفعله في حياته اليومية نمودجا ومثالا يستعيدة الآخرون، وكأنما قد تحولت حياته كلها إلى طقس، أو عرض مستمر، فهو رجل الفعل الدائم، وليس مجرد شاعر حال، أو فنان معزول عن الحياة العملية، وضرورتها.

وبالطبع فإن مثل هذا المؤدي - لا بد - كان يمر بمراحل إعداد وتدريب روحي قاسية تكون ضرورية من أجل تحقيق فكرة التواصل الروحي مع شعوبه الخفية، بداية من التقية الذاتية، أو التطهر، ومرورا بالتأمل والتركيز العميق، من أجل تثبيت الذهن والجسد في موضع معين يسمح بحدوث التناغمات الكونية، وانتظام الرؤى والإيقاعات الداخلية، حتى الوصول إلى حالة التجلي الكلي بقصد إلغاء ما هو ذاتي، أو شخصي، ليكون الكيان مفتوحا أمام حلول الروح، أو القوى اللامرئية المطلوبة.

٤ - المهرج ... قناع الشيطان

«إن أعظم الفكاكين كان دائما هو الشيطان» ..

جان بول

المهرج هو ذلك النمط التمثيلي الساحر، القادر على بسط نفوذه وتأثيره على الجميع باستخدام الصفات ذاتها التي ظن القدماء أنها مبررات بقاءه في الدرك الأسفل من عالم الفن، أي بواسطة الحماسة والبذاءة والقبح ضمن

خلال تلك الوضعية اليائسة التي يظهر فيها المهرج امامنا كإنسان صغير يحاول تعريف ذاته عن طريق واحد لا بديل له هو تعريف حريته، فإنه يستثير لدينا نوعاً من العطف والشفقة يكونان - في الواقع - هما الطعم الذي يوقع بنا في مصيدة الإعجاب بهذا المخلوق المأجور الصغير. فالمهرج يؤكد دوماً على صفتين يارتوتين بالذات هما هذا (التواضع) الجم و (إنكار الذات) اللذان يصحمان في بث الشعور بالتنفوق العقلي، والعقلي أيضاً لدى المتفرج المزهو بنفسه فيضحك حتى الثمالة من غباء وضعف هذا المخلوق الناف.

والمهرج هو أحد الوجوه الأكثر قدماً في الأدب، وخطابه التهرجي هو أحد الأشكال الأكثر قدماً للكلام المبشري، بسبب وضعه الاجتماعي الخاص (امتيازات المهرج). هذا الوضع الذي يسمح له بنوع من الحرية المطلقة في الكلام عن كل شيء، وفي أي شيء، أو بالسخرية من كل شيء. وقد وجدت دلائل كثيرة على أن الشعوب القديمة قد تهكمت ساخرة حتى على أساطيرها الدينية التي كانت لها المكانة العليا في حياتهم (مثل أسطورة إيزيس وأوزوريس عند المصريين... وغيرها). أما الإغريق فقد قلدوا كل شيء، كما يقول باختين. بصورة ساخرة، فيما كان يمرق لديهم بالدراما الهيجانية (الساورية) التي كانت تمثل الناحية المضحكة والساحرة للثلاثيات التواجيدية، التي كانت تمرص قبلها. وتبعاً لمبدأ الازدواجية الذي رآناه كعنصر أساسي داخل بنية الفكر الأسطوري، فإننا لا نستطيع إلا التسليم - مع باختين - باستعانة الفصل بين ما هو ديني، وما هو دنيوي، بين ما هو جاد، وما هو هزلي. فقد كان هذان المنظوران معاً للآلهة وللعالم مقدسين، وكانا - لو صح القول - معاً يشكلان المنظور الرسمي¹¹.

وبتعبيرات حديثة فالمهرج هو ممثل، لكر دون إطار مسرحي. إنه ممثل يستعمل الحياة كلها كمتصمة. وهو في ذاته نموذج نمطي مصغر للمسرح بمعناه التركيبي، فهو وحده يمكن أن يكون عرضاً مسرحياً متقلداً، يحمل فوق جسمه سينوجرافيا متكاملة، يدهاناته وأصباغه وملابسه الغريبة وحركاته الحرة، التلقائية. وهو في الوقت نفسه صورة مسرحية مؤسسية، عظيم حركاته شرطية لا تشير إلا إلى حقل الكوميدي وليس غيره. فهو الكوميدي مقطوعاً. وقد أصبح التهرج فناً ومدارس مختلفة، نعل أشهرها هي عصرنا الحديث، وأقربها إلى الفن المسرحي بما له من عمق فكري



ودرامي، هو المهرج الملحمي. وهي الصيغة التي قدمها داريو فو^(*) ورويت المهرجين العظام للكوميديا بيلارتي، والذي يعرف فنه بكلماته هو قاتلا: إن ما يميز المهرج الملحمي عن الممثل العادي هو كمية المفارقات التي يعرف المهرج كيف يعبر عنها من خلال جسده، وصوته وعنفه الكوميدي. وأهم سلاح هي ترسانة المهرج الملحمي هو قدرته على تأسيس اتصال حميمي مع جمهوره، وتلك نتيجة طبيعية لما يجمع بينهما من هم مشترك. «فالمهرجون الحقيقيون منذ أرسثوفان وحتى موليير كانوا مشغولين على الدوام بمعالاة الجوع الأساسية... ليس فقط الجوع للطعام والجسد، وإنما كذلك الجوع للكرامة، وللسلطة، وللمدانة»^(١٠٦).

فالتهرج ليس مجرد عبث لا طائل من ورائه، وإنما هو فلسفة ومعرفة في إن معاً، وهي فلسفة أقرب إلى الفلسفات الوجودية المادية التي ترى في الوجود عبثاً بلا أمل، وهي معرفة تهدم بكلمة أو بحركة نزقة أو هام التفسير الاجتماعي. فالتهرج وحده هو صاحب الحق في قلب الأوضاع واللفة وكل شيء، ونحن نسمح له بذلك نتيجة لفتا في أن ما يفعله ليس سوى تهريج وليس مؤقت سيمعود بهذه كل شيء إلى وضعه المستقر والأبدى ويبقى أن فلسفة المهرج مبنية دوماً على الافتراض بأن كل امرئ في الدنيا هو أيضاً مثله مهرج أو بهلول. وهي رأي «يان كوت» - أن المهرج يحاول باستمرار جعلنا جميعاً مثله.

إن هذا التوحد الطفولي، العابت الذي يجربنا إليه المهرج هو الأساس وراء قبولنا كل ما يقوم به من أفعال حمقاء، جنونية، لا معقولة ومن وراء إعجابنا بها لدرجة الهوس. ألا يستطيع هو أن يفعل كل ما نعجز نحن على فعله رغم أننا نتمنى هذا ولا نقدر حتى على الإفصاح عنه. وكما يحلل باختين بمقاييسه «وفي وجه لغات القسيس والكهنة، ولفة الملوك والسادة، والفرسان والمواطنين الأغنياء، والعلماء والقانونيين، ولفة جميع أولئك الذين يمسكون السلطة ويحتلون مواضع جيدة في الوجود تقتصم، معارضة، لغة خلي السال القرحان الذي يستطيع: عندما يتحتم ذلك، أن يعيد إنتاج أي

(١٠٦) مثل ومهرج «مستم ومضات ويكوز وأرياء...» بنام وفان لخطوطي وشام وولدموسجي وبحث «مستم اجتماعي»
 دار صادر، بيروت - ط ١ - دار حارة، بيروت - ط ١ - ١٩٩٤. وفي أشهر أعماله المترجمة إلى العربية: «مست شخصي» مصداقة
 تر: مروة عبد من المخرج: «مست» - المخرج: «مست» - نكاد: مصر

خطاب مثير للانفعال بكيفية بارودية [من خلال المحاكاة الساخرة]. لكنه يعيده من خلال التوقف به مقرونا بابتسامة مكررة، ساخرًا من الكذب ومحولًا إيّاه إلى خدعة مرحة. (١١٦)

أول ما يلفت النظر في تمط المهرج هذا هو ازدواجيته، التي تخلق من حوله نوعًا من القموس المثير، الذي يكتنف هيئته الأسطورية، والذي يصبح فيما بعد سمتًا مميزًا لجميع المهرجين في العالم... ويبدو أن هذا الازدواج قد تولى نتيجة ارتباط نموذج المهرج، أو البهلول، بالعبادات والممارسات الوثنية القديمة، والمتعلقة منها بالذات بطقوس الخصوبة الزراعية، والتزاوج، والتي لم تجد غصاضة في اللجوء إلى أسلوب المسخ، والتشويه، في صنع التماثيل المستخدمة ضد الشرور، والتي يعتقد أنها ستعيق الحاسدين، والطامعين بصفة عامة. ففي مصر القديمة - مثلاً - ارتبط الإله «هن» وزوجته «تاروت»، بطقوس رعاية الحوامل بأقنعتهم وتمثيلهم الطبيعة المصورة... فالقبح الكوميدي كما يقول عنه أرسطو هو «هبح ليس فيه إيذاء».

وتبعًا لمنطق المشابهة، أو المماثلة، هي الثنائية الزراعية، وكما كان من الطبيعي أن يكون قناع الكاهن هو ممثل الإله، وهو الملك نفسه أحيانًا، عرفت الأساطير القديمة لدى كثير من الشعوب موتيف الإله الضاحك، حيث كان الضحك - ولا يزال - سلاحًا في أيدي الجماعة البشرية في مواجهة قوى الشر، وعوامل الفناء والجذب، وسلطة الموت... وهو ما لجده في صلب المرح الصاخب في صلب عقيدة الإله الميت، الذي يبحث من جديد... «فيبحث الإله هو معادل ليمت الطبيعة إلى الحياة من جديد بعد نومة الشتاء، وإن انبعثت الطبيعة، هو تمهيد لأعياد صاخبة في وقت يتم التحرر فيه من كل الالتزامات» (١١٧).

هنا أيضًا يُفسح في المجال للمحاكاة الطقسية، ومحاولة تكرار نموذج القوى الماورائية بصورة هزلية - كاريكاتورية - تعبيرا عن فرحة الانتصار على مواسم الجفاف، وعودة الربيع (وقد كان الربيع هو موسم المسابقات المسرحية عند اليونان فيما بعد). ويصبح المرح هو حالة العالم كله... إنها حالة اليمت والتجدد الذي يشارك فيه الجميع، ولكن ولأن من يقوم بدور المحاكى الآن هو مهرج، أو بهلول، فإنه لا مجال للتجريد، والصيغ الرمزية المعقدة... خاصة أر

المثال، أو التمثول، الآن هو الشيطان نفسه، الذي يقوم المهرج بالسخرية منه، بمحاكاة هزلية تجعل منه مسخاً. أو أضحوكة، باعتبار أنه ممثل الجفاف، والموت، والشر الكوني، الذي هُزم.

من هنا فإن الجذور الأسطورية لقناع التهرجي تتضمن في ثنائياها كثيراً من التشخيصات الهزلية الشائعة لقوى الشر، بل والموت وللشيطان أيضاً. وهو ما يمكن ملاحظته في فصول الأدي اللطيف التي تلازم عمل المهرجين، وتلونه ببعض الشر غير المؤذي، وأيضاً في أنماط البخل والفرور والمجرفة والسرقعة والاحتفال السار الشائعة في قاموس جميع المهرجين. وطبقاً لمنطق الاحتفال فإن هذا ليس قناعاً مردياً يرتديه المهرج وحده، بل هو قناع القبيلة كلها وقد ارتدت ألوان الربيع المبهجة، وتفتت بملامح الحياة لكي تلعب، مستعمدة شكلاً آخر لحقيقتها الأصلية. حقيقة البعث والتجدد هي أفضل الصور البدائية، فالشكل الواقعي للحياة يستبر هنا، وفي الوقت نفسه، هو نفسه الشكل المنغسل للبعث^(١٠٥)، وواقعية الحياة تكون هنا هي أبرز صورها حسية وخصوبة ملدية. وبالتالي تصبح حياة الجسد الإنساني ووظائفه (مثل الأكل والشرب والإخراج والجنس) هي مادة المهرج ومجال تصويره ومبائياته الفارقة.

وهي ظل هذه العريضة والانفلات الاحتفاليين يكون من الطبيعي أن يتخذ الإله راعي الخصوبة والتجدد (مثل الإله مين، وديونيسوس، وأدونيس...) من الأعضاء التناسلية الذكرية (الفالوس) رمزا جماعياً يلهم به المحتفلون، وأن يأكل الجميع ويمسك حتى الشمالة، لتترسخ بهذا الجذور الأسطورية الأولى لأشهر أنماط المهرجين في العالَم (وبخاصة في حوض البحر المتوسط) مثل المسكير والنهم والعرييد... فليس العيد في النهاية - بنمبير دوفينيو - سوى (سوسيو - دراما) غرامية تحفز الجماعة على الحركة والحياة والتناسل، وتسهل العلاقات الإنسانية والجنسية^(١٠٦).

وإذا كان قناع الكاهن يميل جهة اللاتحد والشفافية سميًا نحو الشمولية، والكلية... فإنه على العكس يكون قناع المهرج ميالاً جهة الحسية الشديدة، بل الحيوانية، وغرائبية التشكيل، مثل صورة، أو قناع الإله القرّم «بس» المصري وأتباعه من أقزام الموهو، ومثل أفتنة الساتير الإغريقي بالوجه البشري وذيل الحصان وأرجل الماعز... فهذه الصورة

الشيطنانية تكون هي المناسبة لأداء الرقصات والإيمانيات الهزلية المأجنة. هذه الصور القرائنية لأقنعة المهرج (الشيطنانية) الساخرة تتشعب بصورة مباشرة إلى ما يعرف بالطابع الجروتسكي، الذي يعتمد على نوع من الضحك الموكب غير العادي، مثلما تعتمد على إمكانية التركيب اللامنطقي، أو العيبي - بمصطلحات نقدية معاصرة - بالجمع بين ما لا يمكن اجتماعه وفق المنظور المثالي... فنحن بإزاء جمالية التشوه والقبح، في تداخل مقصود مع جمالية التواؤم والانسجام ما دام القرض هو تصوير جوهر الحياة بعلوها وعمرها مما - وكما يقول مايرخولد قبلان الجروتسك (*) - لا يعترف بما هو سافل محض، أو سام محض، إنه يخلط عن قصد بين مختلف المتناقضات، ليجعلها بشذوذه الخاص في وحدة شاذة عنيفة (١٧١).

وقد لا يكون من المنطقي أن نستخدم مثل هذا المصطلح الحديث نسبيا لتوصيف ظاهرة موهنة في القدم مثل ما نحن بصدد، غير أنه يمكن القول - بحسب النظر عن التاريخ الرسمي للفن والأدب - إن الجروتسك كغلاسفة وتصوير، وأيضا كآثار فني هو نتاج شرعي للثقافة الشعبية في كل زمان ومكان، وهو ما يسميه باختين بالجروتسك الواقعي، في مقابل مصطلح الجروتسك الرومانسي (في الأدب والنقد الرسمي)... فالجروتسك الواقعي/الشعبي هذا هو - على العكس من الثاني الرومانسي المثانم، المخيف - يحتوي جنوبا من النوع الاحتفالي التهكمي، الساخر من العقل الرسمي، وجديته... ولذا فهو «جروتسك مشرق، ربيعي، صياحي [متفائل] وبالأحرى فهو جروتسك يعكس ثنائية التحول ذاتها ما بين الظلمة والنور، الليل والنهار، الشتاء والربيع» (١٧٢). وبكلمة أخرى فهو جروتسك مسرحي الطابع، أكثر من ذلك الرومانسي ذي الطابع الروائي الوقور، وكأننا هنا أمام مرآة التهرج الضاحكة، التي تقف أمامها في مدن الألعاب لكي نرى صورتنا ممسوخة، مرعبة، ولكنها حقيقية!

(*) الجروتسك للموا كلمة من (grotesco) وهي مشتقة من كلمة بمعنى مجاز، أو كهف... وقد رجعت - البرقية بمس المبح أو المشيع، أطلق عليه الجروتسك عن النوع التكميلي «عظ من لاذع» (الويسير والمعين التثنية) والخرقة، وهو من جيد الموهن بما قد خلق مظاهر غريبة، وغرابة مألوفة، يربط بين أكثر من مفهوم مختلف ذو بعد منطقي مختلف - انجوبة لـ ١٧١٢ - ١٧١٢

٥ - المفارق... أو القناع الإغريقي

عندما نصل إلى العهد البطولي الإغريقي، فإننا نكون بالفعل أمام الفكرة الأصلية للممثل - المفارق التي أنشأنا من أجلها هذا الكتاب... فها ثيسير أول الممثلين - بالمعنى الدرامي - الذي بدأ حركة التمثيل. وهو من خلق الممثل، أو المفارق Hypokrite أو المجاوب، أي الذي يجيب على الكورس، كما هو في الأصل اليوناني (١٠٩)

ولكن الإغريق لم يتركوا لنا بالقطع شيئاً عن مسرحهم، الذي ملأ أسماء التاريخ بمظلمته، وفرداته. سوى تلك النصوص المترجمة، وكراس أرسطو المشار إليه، بحيث يصبح الحديث عن صورة الممثل في المسرح الإغريقي القديم نوعاً من الرجم بالغيب، تماماً مثلما هي الحال مع العصور السابقة، حيث لا نجد شيئاً سوى نصوص تلك الحكايات والأساطير منزوعة الصلة بأصلها الطقوسي - البدائي. أو نصوص السيناريوهات اللاهوتية المصرية المفلقة أمام التحليل، وكأنها طلائع محظور الاقتراب منها. أو حتى الحديث عنها (كما زعم هيرودوت مثلاً عن نصوص أنطوقس الأوريرية السرية). فلا شيء هنا أيضاً سوى اعتراضات غير نهائية، وبعض الصور المرسومة فوق بضع حضريات، أو أوان فخارية، عثر عليها الأثريون، وتحفظ بها قاعات المتاحف الأوروبية. بل وحكاية شائعة عن الممثل بولس الذي أتى برماد ولده الميت لكي يستنثر دموعه وأحارانه (ذاكرته الانضمامية بالمعنى الحديث) هي أفضنا في الحديث عنه في الفصل السابق. إذ كيف يمكن لتأثير الإيهام الحدودي في الوقت الذي تؤكد فيه المراجع والمصادر كافة على الطابع التفريري، المؤسكب، للعرض المسرحي اليوناني القديم؟

يقول بارت: «إن المسرح القديم المنحدر من طقوس عبادة ديونيسوس كان يشكل تجربة جماعية شاملة تتداخل فيها حالات وسيطة ومتناقضة غايتها طرد القوى الشريرة المستحوذة، أو بمصطلح أقل دقة ولكن أكثر عصرية، تغريبها» (١١٠). ومن ناحية أخرى فإن النزعة الإحيائية أو الاستسلام إلى الميتافيزيقا ليمّا - كما يرى كاسير - «سوى محاولتين مختلفتين للإحاطة بحقيقة الموت، أي تفسيره في صورة عقلية مفهومة» (١١١).

فقد ظل الموت هو الموضوع، أو البطل/الضد ANTAGONIST للتراجيديا على الدوام. فنعن عندما نبحث على المسرح شخصية من الماضي نبدو وكأننا يصعد ممارسة حياة للحقيقة النفسية القائلة بإمكانية مواجهة المواقف والمصائب الواقعية عن طريق إلغاء وجودها في العقل. أي بواسطة الخيال. ومن ثم يكون التماس قائما هنا بين حالة التغمص التمثيلي لشخصيات تاريفية وجدت بالفعل، أو أخرى خيالية لم يكن لها وجود على الإطلاق. وبين أحوال اليمت أو استدعاء أرواح الصلح ممن تركوا العالم المادي راحلين إلى ما وراء الطبيعة الحية. وهو بالضبط ما تجسده حادثة الممثل بولس مع رماد ولده.

ولكن جميع الشئوس التي مثلت أوارها التراجيديا الإغريقية لم تكن قط شعوصا خيالية. من بنات أفكار المؤلفين. بل كانت شخصا حقيقية ذات مرجعية تاريخية معروفة. حتى لو كانت هذه المرجعية هي ملاحم هوميروس. أو هرجيل. فتلك الملاحم لم تكن تختلف كثيرا عن كتب التاريخ والسير، أو التراجم. بلغة عصرنا... وفي هذا ما يفسر حقيقة "العنصر المميز للمسرح الإغريقي" والذي يهيه عمقه وصراحته الفريدين - كما يقول هرجسون^(١١٢) - عنصر التوقع الشعائري ritual expectancy الذي يفترضه الفنان في جمهور تلك الأزمنة، والذي كان عليه التعرف على انطلاقه من خلف تلك الأفعنة الحامدة، وفوق الأحذية العالية الفريية، وغيرها من اللوازم الضرورية لتحقيق أفضل رؤية ممكنة لهذا الجمهور الضخم. المحتشد في مدرجات المسرح اليوناني، في كامل زينته. وعدنه وعقاده. احتفالا بالميد، وكأنهم جمهور معاصر حصر لمشاهدة وتشجيع مباراة كبرى من مباريات كرة القدم.

وبالفعل، فلم تكن تلك العروض سوى مباريات حامية في الأداء بين الشعراء/الممثلين المحترفين. في خلق صور غير متوقعة لشخص معروفة تقريبا. يساعدهم في ذلك كورس من الممثلين الهواة. اتباع الإله الصاخب، المرح المختارين لأداء واجب ديني وقومي هي أن...! وقد يصبح من المقبول في ظل هذه الشرطيات المعمية التي كانت تحيط بالعرض المسرحي الإغريقي أن يكون للأداء التمثيلي طابع تفريي مدهش على اندوام. وخاصة بين جمهور يحفظ عن ظهر قلب الحكاية الأصلية. ويعرف أبطالها عن قرب. ونعلمنا نلاحظ في هذا مغارقة ظاهرة من نوع خاص ما بين مفاهيم من نوع الإيهام

والتطهير، وهذا الطابع التفريبي المؤسلب للممثل الإغريقي، غير أن هذه المفارقة منشؤها الحقيقي هو الاستخدام الأيديولوجي الحديث لمصطلح التقريب، الذي صكه برخت بديلاً لمصطلح الإنعاش... بينما يكون لهذا المصطلح معنى مختلف تماماً عندما يدور الحديث حول تقنيات التخييل في المسرح الشرقي، مثلاً - أو في مسرح العصور الوسطى الأوروبية، حتى هي الأشكال المسرحية الشرقية أوصلية التي تعتمد على فكرة اللعب على المكشوف، وترتكز بصفة خاصة على تقنيات الحكيم والفناء.

من هنا قد يصح الافتراض النيتشوي بأن التراجيديا هي الجوقة الإغريقية، كورس ديونيسوس، وهو العنصر الذي يميز المسرح الإغريقي من حيث كونه يمثل الصفة المحسوسة، الوحيدة بين العنصر المسرحي وأنثوية الأسطورية، والدينية. فقد كان عمل الجوقة بمنزلة الرحم الحاضن للحوار الدرامي (الأبولوني)، على اعتبار أن هذه الجوقة هي، في التحليل النهائي، صوت الحكمة، أو الوعي بمصطلحاتنا، ولكنه وعي «وعي» تخيولي. وهي الوقت نفسه جماهيري، فذلك التخبئة الفريدة من نوعها في التاريخ، كانت هي مجموع المواطنين الإغريق، فالمسرح الإغريقي - الذي هو في نفسه تساؤل - حدد لنفسه مكاناً بين تساؤلين اثنين: الأول ديني، وهو الميثولوجيا، والآخر علماني، وهو الفلسفة؛ ومن ثم كانت الجوقة هي أداة التساؤل الرئيسية في ذلك المسرح^(١١٢). وقد كان هذا بالفعل هو الأساس الذي نشأت عليه التراجيديا اليونانية كطريقة للمشاركة السياسية، أو للتعبير الجماعي الحر، فمن زاوية ما يمكن النظر إلى معظم التراجيديات الكبرى (في ظل هذا الدور المتسوس للجوقة كشكل من أشكال المحلفين، أو أفراد الادعاء العام) كمحاكمات جماعية كبرى لأبطالها، بحكم كونها أعمالاً تقيمية تشهد على تحول المجتمع من المرحلة الأمومية إلى العصر الأبوي. إذ كانت سقطات الأبطال بالدرجة الأولى ذوباً مقترفة في حق الجماعة، أي تجاوزاً سياسياً^(١١٣)... وفي قلب حلقات الفناء والرقص الديراممية (حلقات المديح الديني) التي يقيمها أفراد الجوقة «دون مواجهة الجمهور» - باعتبارهم هم المرأة التي تنعكس على صفحتها صورة ذلك النجم - ولد الممثل الأول، فالثاني... في حضنة الجوقة التي كان من بين وظائفها أيضاً: مراعاة مراحل الأداء، وتمثيل معاناة الشخصيات، والقيام بدور ملاحقة الإيقاع التراجيدي وإدراكه^(١١٤).

وإذا تذكرنا الإيحاءات التي طرحها علينا مصطلح «الكوريا» التي اقترحه بارت... فإنها تؤكد صيغة الممثل الشامل: الراقص والمغني والممثل معا باعتبارها الصورة الافتراضية المثلى لما كان عليه الممثل الإغريقي، وهي الصيغة التي وجدت من قبل في قلب الطقوس الجماعية البدائية، التي كانت توحد بين الغناء والرقص والتشخيص بصورة تركيبية داخلها، ولعل هذا ما يؤكد، ولا ينبغي، الطابع التطهيري، الديني، للمسرح الإغريقي... إذ لا يمكن مطلقا النظر إلى هذا المسرح بمعزل عن العالم الأسطوري - كنسق معرفي - ولا عن العناصر الدينية الطقوسية، على الرغم مما هو واضح من غلبة المواضيع الفنية والجمالية المطردة في ذلك العصر، ومن السياق السياسي الساخن الذي كان يمر به مجتمع المدينة الأثينية لجيئاس... وأيضاً على الرغم مما يقرره بعض المؤرخين من أن العنصر الديني كان له الغلبة في صناعة الحو الاحتفالي العام، الذي تجري فيه العروض، وأنه كان يتوارى تماماً بمجرد بدء العمل الفني^(١١٦).

وحتى لو كان هذا صحيحا، فإن ما كان يجمع أطراف العرض المسرحي الإغريقي هو تلك المشاركة، ذات الجذور الدينية، التي كانت مهمتها فرض سحر العرض على المشاهد... حيث يتبدى الفعل المسرحي بوصفه فعل تحضير، أو تحيين، يرتبط بحدث، أو شخص معين يصبح من الممكن استعادته، أو بعثه، هنا والآن بواسطة التمثيل.

وعلى أي حال، فإنه إذا كان من الممكن تنفيذ المسرح البحث والدرس حول نصوص الشعر المسرحي الإغريقي، فإنه يصبح من الصعب على مدرسي التمثيل، ومخرجي المسرح، وضع تصورات نهائية حول طبيعة الأداء المقرر لتلك التصووس، وأصعب ما يمكن تصوره هو بالطبع طريقة الحركة، والرقص، فهل كانت الكوريا التي تحدث عنها بارت رقصة حقيقية، أم أنها كانت حركات إيقاعية بسيطة... فكل ما نعرفه أنهم كانوا يميزون بين الخطوة والتشكيل، وأن التشكيل كان أقرب للإيماء... إيماء اليدين والأصابع...^(١١٧) خاصة مع وجود مثل تلك الأقنعة والملابس واللوازم المسرحية المبالغ فيها... لكن الشيء المؤكد هو أن الفن الإغريقي كان يقوم بصفة أساسية على الوضوح التام، فعلى الشاعر الميطونية التي تبدو هوجاء مستعرة بالنسبة لشعوص التراجيديات، لا يمكن للنظر إليها من جهة

السيكولوجيا المعاصرة، بقدر ما يمكن رؤيتها من وجهة نظر اجتماعية ترى فيها تعبيرات صريحة، وواضحة عن مواقف جماعية، عميقة تخص الجماعة ككل، وليس البطل الفرد وحده.

على هذا الأساس فقط، يصبح من الممكن التناول من جهة الجانف الصوتي/الفناني في الأداء. سواء يبحث موازين وإيقاعات الشعر الإغريقي، أو بالاسترشاد بما كان لدى الإغريق، بمن فيهم أرسطو نفسه، من ملاحظات قيمة حول فن الخطابة (وهي من سياسي بالدرجة الأولى)، قال كلام يلعب دوراً جوهرياً في ذلك المسرح، ويبدو أن الأداء الصوتي كان هو موضوع الاهتمام الأساسي بالنسبة للممثلين، في حين كان على الجوقة أن تقوم بدور تشكيل أنحركي تعبيرية للأحداث خلفهم. ويورد سينسرون في مؤلفه حول «الخطابة» ملاحظة مهمة حول تدريب الممثل الإغريقي في تلك الأيام: «كان الممثلون الإغريق يتدربون على الإلقاء، طوال سنوات عدة، وهم جالسون. كان لا يفوتهم كل يوم، قبل أن يظهروا أمام الجمهور، أن يطلقوا أصواتهم إلى أعلى وهم مضطجعون، ثم يجلسون، ويخفضونها من أرفع الأصوات، إلى أغفلها، ويستجمعونها، وكانهم يبلعونها»^(١١٨).

٦ - القطاع الصامت/الميمي

على الرغم من القيمة المطلقة التي خلقتها البشرية على الكلمة بوصفها قيمة علوية تجسد فعل الخلق الأصلي ذاته (هي البدء كانت الكلمة)، فإنها لم تكن اللفظ، أو أداة الاتصال. الوحدة بين الإنسان والآخر منذ بداية الحياة البشرية، ولا حتى بعد استقرار اللغات البشرية المنطوقة. ومن ثم المكتوبة، كآساق تواصلية معتمدة بين الجماعات، فمنذ البدء تعلم الإنسان كيف يستخدم وجهه وأطرافه كوسائط تعبيرية متميزة. وتطور هذا الاستخدام حتى توسعت لدى كل جماعة بشرية أبجدية إشارية/حركية معينة يفهمها الجميع تلقائياً، وتتوارثها الأجيال، وتضيف إليها، أو تحذف منها، بقدر حاجتها. وهكذا صار للحركة مكانتها ودورها في حياة الإنسان واستمراره بصفة عامة، وطاقته الحيوية بصفة خاصة، حيث يمكن اعتبارها الشكل المعبر عن الحياة والفضل، وكما يقول فلاسفة الإغريق



لا وجود إلا للحركة، أما ما عدا ذلك فهو عرض زائل... فالحركة هي التعبير المباشر عن التفكير. مبدأ الوجود، وبالتالي عن قانون الصراع، أو الصيرورة، الحاكم للحياة البشرية والكون.

والصحيح إذن أن نضع الحركة، وليس الصمت، في مقابل الكلمة، ولكن يبدو أن التراث النقدي التقليدي الذي يعلي من شأن الكلمة - بصورة مثالية مطلقة - في مقابل الحركة قد عمل على تأكيد استخدام مصطلح الممثل الصامت (على ما فيه من مفارقة ظاهرة) للتفرقة بين الممثل المتوسل باللغة المنطوقة، بالكلام، وبين الممثل الذي لا يستخدم الكلمات، بل يستعين بالحركة والإيماءة في محاكاته وتميمه، وإن كان ليس هناك من ممثل صامت لو تصورنا أن الصوت في النهاية هم نتاج الحركة، حكمة آلة النطق (الآلة، الصوتية، الفكين، الشفاه...)، بل إن قناع الحركة هذا (سواء كان هو قناع الممثل الفهمي، أو الإيمائي... أو ممثل البانتوميم) ليعد الصورة الأكثر قدما من بين صور التمثيل جميعا، على اعتبار أن الحركة سابقة الوجود على اللغة المنطوقة.

والإيماءة هي واحدة من اللزمات (الحركية) التي يصدرها الإنسان بصفة فواعل أو تعليلات أو حشوة أو بين حديثه أو التي يختصر بها الحديث، أحيانا (مثل قولنا أو ما يراه موافقا - بدلا من أن يقول كلمة نعم - وهكذا...)، فهي إذن واحدة من الصيغ التعبيرية المستقرة والمبيرة لكل إنسان، وأحيانا ما تكون معبرة لأمة كاملة مثل كثير من حركات الأيدي والرأس المتمازف عليها وعلى معناها بين شعب معين، فقد ينعكس معنى الإيماءة كلية في مكان آخر وبين شعب آخر يعطيها معنى مختلفا أو نقيضا لمعناها.

والإيماءة (Gesture) هي مجال العرض الفني هي حركة تصدرها أطراف الممثل أو المؤدي (الرأس، اليدين، الأصابع)... أو من أي عضو في جسمه، كوسيلة معبرة ذات دلالة^(١١٩). وهذا أمر طبيعي، فكل من، وما، نواه في الحياة الواقعية عاريا، أو مجانيا بلا أي معان أو دلالات، يصبح شيئا آخر مشحوناً بالمعنى عند وضعه في دائرة التركيز والاهتمام. فالممثل حين يعتلي منصة المسرح فإنه يدعونا على الفور للتفكير فيه بشكل مختلف عما تعودنا عليه، فهو قد تحول عن صورته الواقعية، الحقيقية وأصبح ممثلاً أو رمزا لشخص آخر. يجسده هو، صورته المجازية بالحركة والإشارة والإيماءة.

وفيما يتعلق بالإيماءة هي ذاتها - وبالدات إيماءات الوجه - وقبل أن تراها كجزء من كل - هو التعبير الحركي لكامل الجسد - فهناك مصطلح معين هو ميميك Mimik من اليونانية Mimxos لوصف فن استخدام الإيماءة كعناصر من عناصر فن الممثل - في جاليه الحركي - يعني بالميميك، الحركة التعبيرية لمضلات الوجه والمعتبرة واحدة من أشكال الكشف عن هذه أو تلك من المشاعر الإنسانية، ويتركز فن الميميك - في المسرح الغربي - في تعبير العينين، والتي تكشف عن ذات الملاحظ النفسية للشخصية... بينما تكون اليد، والأطراف، هي أداة التركيز في كثير من الممارح الشرقية.

أما الميم Mime وهو من اليونانية Mimos بمعنى المحاكاة، أو التقليد، فهي تسمية شوح خاص من العروض المسرحية القديمة بل إنها أتت من أقدم الأشكال المسرحية على الإطلاق، وقد أطلقت هذه التسمية على نوع معين من الدراما الشعبية في اليونان القديمة. وهو عبارة عن مشهد قصير ذي مضمون واقعي، هجائي، ظهر مرتجلا في البداية - بحكم شعبيته - حتى أعطاه الشعراء شكله اللاتيني (وكان سوفرون السيراكوزي - القرن الخامس ق. م - هو أول من كتب مسرحية ميمية).

ومن ثم كانت هذه التسمية تغطي جماعات الممثلين (المقلدين) ولاعبى الأكروبات المتجولين، والذين بدأوا حياتهم كمقلدين لأصوات وحركات الغير، ولكن بصورة نهكمية الغرض منها التعريض بهؤلاء وهجوهم، فقد كان هذا العنصر الهجائي اللاذع هو إحدى مفردات الاحتفالات والكرنفالات الشمسية، ويحدثها هيرودوت عن عروض مشابهة شاهدها في مصر القديمة، وذلك في احتفال خاص بالآلهة في مدينة (بواباسطيس)^(*)، حيث كانت النسوة يتخذن القوارب عبر النيل، ومن يفتن ويوقصن، وكلما صادفن قرية، انحرفن تجاهها، ورحن يبادلن سكانها المنشدتين على الشاطئ الشتاتن، والهجاء، عن طريق الإشارات الميمية، والحركات الفاضحة والأغاني التي كانت تعزفها جوقة من الرجال يجلسون معهم بالقوارب^(١٢١) إلا أن الميم، في اليونان قد أصبح بالتدريج محترفا لا يؤديه إلا فنانون محترفون، فلم يكن الإغريقي ممثلا محترفا بالمعنى الحالي بل كان المحترفون هم الممثلين الصامتين.

ومن اليونان انتشر «الميم» بصورة واسعة في حوض البحر المتوسط، وبالذات في إيطاليا، وفي الوقت نفسه لم يكتب الذبوع والاستمرار للمسرح الدرامي الإغريقي - وبخاصة التراجيديا التي ظلت يونانية صرفاً - في تلك المنطقة، ففي مصر - وبالتحديد في الإسكندرية - التي كانت قد شهدت نهاية التراجيديا الإغريقية (الراقية) ازدهرت عروض الرقص الإيمائي، أو الرقص المصحوب بحركات التقليد، والمأهمل^(١٢١) - ومن الطبيعي أن هذا الازدهار لم يكن ليحدث لولا وجود أرضية استقبال جماهيرية واسعة وقوية... فقد كان الميم هو النوع المسرحي المفضل في العصر الروماني الإمبراطوري، وكذا في العصور البيزنطية وحتى حظير دينيا بقرار من مجمع (نيروا) في عام ٦٩١م. بوصفه نوعاً من الدرجة الرابعة الحرة. ورجوعاً ممثله معاملة الخاطئين والزنادقة^(١٢٢).

وقد يبدو هذا المنع طبيعياً إذا ما عرفنا أن الميم كان يقدم على منصات مسرحية فقيرة (وهي عبارة عن مصطبة خشبية ذات ستارة تنصب خلف اللاعبين). لتجسد حياة عبيد وفقراء المدن والقرى، إذ كانت شخوصه غالباً من المبيد، أو القوائين، وذوي الأصول - والخرف الزنسية، وكاتب عروضه الفقيرة تقدم في الشوارع والساحات، ومن دون ألقمة، أو أي مهام مسرحية. كما كانت النساء تشترك في تقديمها في البداية مشاركة مع البهلوانات ولأعبي السحر والحيل وأيضاً الحيوانات المدربة. ولم يكن هناك مانع لدى هؤلاء من تقديم تشخيصات ميمية (صامتة) لبعض الشخص، والرموز الميثولوجية، والإلهية، والأبطال العظام، ولكن في صورة تهكمية بالطبع، وفقاً لتقاليد التهريج الاحتفالية السائدة في تلك الأزمنة.

وهي العصور الوسطى عاد الميم ليحتل مكانه بين العروض المسرحية الاحتفالية وذلك مع عروض الفرق المتجولة الارتجالية، ليشهد قمة ازدهاره مع عروض الكوميديا ديللارتي الإيطالية في القرن الخامس عشر. أما الميم الحديث فيرجع تاريخه (المرجح) إلى حادثة أو ظرف تاريخي يتمثل في احتكار فرقة الكوميدي فرانسيز للتمثيل في فرنسا. والمسارح المرخصة في إنجلترا - وهو ما حمل الممثلين خارج تلك الفرقة على التحايل على هذا الاحتكار عن طريق أداء تمثيليات بلا كلمات تصاحبها أغانٍ للتفسير، والشرح^(١٢٣).

ويبدو أن الأصل القديم اليوناني لمصطلح الميم هو المنبسط وراء الفكرة المقلوبة، الشائعة، عنه باعتباره فن التقليد أو المحاكاة، وهي الفكرة التي تذكرها (أنجا انترز) بقولها: إنه لا يوجد تشابه بين الاثنين (المحاكاة والميم)، أكثر من التشابه بين التصوير الفوتوغرافي والرسم... وهي ترى - في موضع آخر - أن الميم هو أحسن تعبير عن تلك الصور التي تتميز بحركة جسم الإنسان وتعبيره في حالات صحوه وأحلامه، وتلك الظلال من الأحاسيس، من السلوك، والتكلف ومن التراجي... فالميم هو نوع من البلورة المجردة لمظاهر وتحولات الحياة التي لا تستطيع الكلمات - مهما تكن كاشفة ومعبرة - إلا أن تصفها فقط، لا أن تجسدها بعمق^(١٢٦).

وكما لاحظنا ففي نشأة هذا الفن ما قد ندعه إل مثل هذا الخلط، الذي لا يهدف إلا إلى التقليل من أهميته، عند وضعه مقابل فن التمثيل الدرامي السائد. بينما يتأسى من يصل هذا أن الميم هو الأصل، والمصدر، الذي مازال يستمد منه الممثل طاقته الحركية التفسيرية، وإلا لأصبح مجرد آلة صوتية تنتج الأصوات الرنانة الجوفاء، الميتة، والتي لا بد لها من التعبير الحركي والإيمائي لترب فيها الحياة وإذ كان الميم قد ظهر محاكيا في البداية، إلا أنه تخلى بالتدريج عن انغلاقيته هذه وتقليديته، أو واقعيته، ليفتح مجالاً للتجريد، والانفتاحية، والتجريب أمام ممثلي الميم، فأصبح للفنان الحق في اختيار إحدى الوسيلتين اللتين تنطابقان مع المبادئ الفنية الواقعية والتجريد معا: فهو إما أن يقتصر في طياته شخصية تحاكي شخصية، أو يستخدم الجسم في تجسيد صورة للشئ الذي يريد أن يرمز إليه^(١٢٧).

وهكذا، فإن سمي الميم - في تطوره - للاستقلال عن الواقع والمحاكاة - التقليد، والاتجاه ناحية الرمز، وعالم الخيال الكائن ما بين الصحو والنام، أو بين الوعي واللاوعي، هو نفسه ما يمنحه تميزه الخاص اليوم - من وجهة نظر معاصرة - أمام نوع آخر كثيرا ما يخلطونه به إخلالا واستبدالا وهو البانتوميم Pantomime. وهو مصطلح يشير إلى العرض المسرحي الصامت الذي يؤديه ممثل واحد أو أكثر، أو إلى بعض المواقف المحددة داخل المسرحيات الحديثة... وهكذا يتم - مثلا - تعريف البانتوميم دون أي إشارة لنقاط الشبه والاختلاف بيمه وبين الميم... ولعله لم يكن هناك فارق بين المصطلحين في الفخذ القديم. وكما يرى ب. يافي فإن المفضلة والاختلاف ما بين مصطلحي



الميم والبانتوميم لم تظهر إلا حديثا، وغالبا ما تتم هذه المفاضلة بالرجوع إلى الأصل التي نشأت عنه كل تسمية، وإلى ما اكتسبته من مميزات خلال عملية تطورها التاريخي، فالبانتوميم الذي يرجع ظهوره كنوع من الباروديا أو المحاكاة التكميلية ضد المسرح الكلاسيكي الجديد، يصبح - في تطوره - الصيغة الأقرب إلى معنى المحاكاة - التقليد بينما يصعد الميم موقعا في سماء الرمز والتجريد ليصل عبر إبداعات أبرز معثيه المعاصرين (دلاكروا، مارسو، جان لوي، باروا) إلى أن يصبح - على حد وصف (باقي) له - ميمية خالصة - تعتمد على الإيماء الذي لا يقلد وضعا معينا، ومن ثم فهي لا تهدف إلى إحداث أثر التعريف الكشفي أي أن يصبح زخرفة مجردة لا أكثر^(١٣).

وهي كل الأحوال فإن التمثيل الانمائي، سواء دوما إلى مرونة مثالية وجسد يتناسب مع الأوضاع الكلاسيكية، جسد أقرب إلى فن النحت منه إلى التصوير، أما البانتوميم فيظل يسعى إلى محاكاة الأنماط والوضعيات الاجتماعية، أو إلى محاكاة التاريخ المنطوق أو المكتوب محاكاة هزلية ساخرة، بقصد تفكيكه، وإعادة تشكيله بصورة تكشف عن زيفه وما فيه من أكاذيب وضلالات. وبالتالي فإننا نوافق هنا مع باقي على تحديد مكنى التماثل بين الميم والبانتوميم. هي الأسلوب *style*، أو الطراز، والبناء، فالميم يميل جهة الشعور ليصنع أدواته التمييزية التي يوظفها له الوسيط الإبداعي، لغة الإيماءات، والتي يستطيع كل متفرج أن يؤولها من وجهة نظره، بسبب من كونها دالات احتمالية - ممنوحة تحمل أكثر من وجه للتأويل، ولهمست نصا حرفيا منقولا عن الواقع، مطابق الدلالة، معلقا.

ويضع ممثل البانتوميم *Pantomime* لنفسه تسلسلا نصيا إيمائيا وحركيا معينا، فهو يعنى - في الواقع - بمرض التاريخ أو القصة كما أوضعنا، بينما يعنى الميم بمرض تلك الصور، والخيالات التي تتراءى للفتان كنوع من الإلهام الخلاق الذي يوحى إليه. وأخيرا فإن الميم قد لا يكون إلا فرديا، أو قلنقل إنه لا يبلغ ذروة إمكاناته إلا في حالات التعبير الفردي، بينما قد يحقق البانتوميم ذاته من خلال الأداء الجماعي أو الفردي... هذا ونتيجة لما لاحظناه من ميل الميم جهة الرقص (أو جهة شاعرية الحركة) فغالبا ما يوظف في السالية الكلاسيكي كإيماءة أو وضع تقليدي، تجريدي - بلاغي... وفي هذه الحالة فإنه يؤدي مع الموسيقى المصاحبة وغالبا، ما يختلط بالرقص.

٧ - أقنعة الكوميديا المرتجلة - عفاريت الحركة

« لقد كانوا جميعاً معلّوهم التحقّد كما يملّوهم المكاء وملاحة نادرة... وقد كانوا جميعاً معشّى صامتين، وبهلوانات، وراقصين، وموسيقيين، ومعشّى ملاه في وقت واحد... وكانوا أيضاً شعراء، ويتولّون تأليف قطعهم بأنفسهم، وكانوا يفتنّون حوالمهم المعجّنين في ابتكارها، ويرتجلونها من خورهم بمجرد مجيء أبوابهم، فبدأ بالإلهام يتولّى عليهم، والجلالة تأخذهم... »

فيليب موزيه

على الرغم من توافر عدد لا بأس به من الدراسات والأبحاث حول هذه الظاهرة الغريبة في تاريخ المسرح الغربي، ظاهرة «الكوميديا ديلارتي» *Commedia dell'arte*، التي ظهرت في إيطاليا حوالي منتصف القرن السادس عشر، كنبذة شيطانية، مفاجئة، لا يستطيع أحد أن يؤكد ارتباطها سواء بالفارصات الرومانية القديمة، أو بالميم القديم أيضاً... والتي لا تزيد عملياً عن كونها «رصيفاً ومعتلين وعمالاً»^(١٧٧)، ومن ثم فإنها ستظل لفراً عصياً على التحليل نتيجة طبيعتها الارتجالية بالذات، فلا شيء لدى الباحثين سوى ذكريات غائصة، ومن ثم سيظل هذا الفن «خارج متناول أي إنسان، بعد أن انقضى زمانه، شأنه شأن المناخات التاريخية»^(١٧٨).

وقد صرف المسرح الأوروبي الكوميديا ديلارتي كواحدة من أزهى عصور ازدهاره القائمة بصورة كاملة على الارتجال كاستلوب، والتي تمثل المنبع الذي استلهم منه العديد من رجال المسرح الكبار إبداعاتهم مثل موليير وغولدوين وغيرهما. وعندما عاد النص الدرامي المكتوب ليسود ساحة الإبداع الدرامي، تراجعت قيمة الارتجال، حتى أعاد رجال المسرح الحديث اكتشافها، وعلى رأسهم يآني ستانسلافسكي، ومايرخولد في روسيا، والكاتب الإيطالي المعروف بيرانديللو، ونذكر هنا مسرحيته الشهيرة «الليلة ترتجل»، كما نذكر مسرحية موليير «ارتجالية فرساي»، وجيرودو «مرتجلة باريس» ويوسمكو «مرتجلة قلماء... إلخ».

ومن الطبيعي أن الممثل هنا يمتلك - بفضل الارتجال - حرية غير محدودة، يفتقد لها زميله المفيد بنمطية تقليدية، وهي حرية قد لا تعني في الأساس حرية التصرف بالكلمة، أو الخروج عن النص (فلم يكن لدى ممثلي الكوميديا ديلارتي

سوى سيناريوهات مفتوحة) بقدر ما تعني حرية إغناء الشخصية بالتفاصيل والأفعال الموحية، بقدر ما ملء اللحظة انشائية بما هو أبعد من مجرد الانقباض. وهذا ما يحدث بالطبع في الحالات المثلى، حيث يكون الارتجال هو ممارسة حرية جديدة، متاحة لجميع الممثلين على خشبة المسرح نفسه.

ونحن عندما نسمع كلمة «ارتجال» اليوم، فإن أول ما يتبادر إلى ذهننا هو ذلك المصطلح الذي استطاع النقد الفني - الصحافي، الانطباعي، ترسيخه في حياتنا الفنية: مصطلح «الخروج عن النص» كواحد من عيوب المسرح الهزلي، التجاري، وهي مشكلة تتعلق بالأداء التمثيلي بالدرجة الأولى، حيث تبرز هنا تقنية حرفية يستخدمها ممثلو هذا النوع بالنات: تقنية «الإفيه» الذي يتحول ليصبح هو الهدف النهائي. لعلنا، المتأخرين في المسرح، أي، نصلح هذه النجعة «المسرح» للخروج عن النص، في الوقت نفسه الذي يبقى فيه هو الوسيلة المقررة للخروج عن النص المكتوب، وإنشاء نص العرض اليومي المتغير وفقا لمزاجية الممثلين، والجمهور أيضا، والحقيقة أن هذا الربط، الذي يسمى النقد الأكاديمي - عادة - إلى نفيه عن المفهوم العلمي للارتجال، هو أمر حائر من حيث المبدأ وهل يكون الارتجال في جوهره، كتقنية تعبئية عريقة القديم، مرتبطة في الأصل بظهور نمط المهرج الساحر، سوى خروجه عن النص الرسمي المقرر؟ غير أنه يبدو، أن الفلال السلبية التي أحدثت في الإحاطة بهذا المعنى الشائع للارتجال ليست، في التحليل النهائي، سوى نتيجة للتفكير الطبقي في ميزان القيم الاجتماعية التي لم تكن في الماضي، تعتبر المجون والفحش المسرحي اللفظي والحركي، عيبا يحط من قيمة عمل الممثل.

على أن ارتباط المسرح الهزلي، والكوميديا عموما، بالارتجال كمبدأ وتقنية قد عملا على ترسيخ المردود السلبي للارتجال وخاصة لدى نقاد ومنظري المسرح الجدد. وإن كان هذا الارتباط هو انعكاسا تاريخيا لارتباط الكوميدي بالجمهور العام، فالارتجال، أو محتواه، يشع من الطلب - كما يقول جاك جيميه - وليس فقط من حاجة الممثل - العارض، إلى حرية التعبير، ومن ثم فإن الحاجة إلى الارتجال تصبح أساسية عندما يكون هدف الفنان الوحيد هو التلاقؤ مع الواقع، والبحث عن جمهور، وبالتالي عن حاجته إلى استئارة اهتمام هذا الجمهور، وبأي ثمن!

والارتجال ليس مجرد القدرة على الرد القوي، الثقافي، أو الفعل ورد الفعل المفاجئ، ولكنه قدرة إبداعية تصل إلى حد التساوي مع قدرات أخرى معترف بها، وذات مكانة فنية مرموقة، خاصة أنه غير مقصور على مجال الإبداع التمثيلي

فقط، لكنه معروف أيضا ومعمول به في مجالات الموسيقى والرسم والشعر، فهو حسب التعريف الاصطلاحي: مهارة استغلال كل العناصر المتاحة للتعبير الإنساني، في مسيل التوصل إلى تعبير إبداعي، مادي، ملموس، عن فكرة، أو موقف، أو حتى شخصية، أو نص ما، على أن يتم ذلك بتقائية وكرد فعل مباشر لمؤثر ما نابع من البيئة المحيطة بالشخص في اللحظة نفسها، فيبدو المرتجل وكأنه فوجئ بما يحدث تماما، وعلى الرغم من الطنون السلبية التي أحاطت بهذه التقنية، فكل النظريات الفلسفية المعنية بالقدرة على التجسيد الإبداعي، تبدأ وتتشعب عادة من قيمة الارتجال بوصفها نواة المسرح الخالص، من حيث هو: مقصدة وممثل لا أكثر ولا أقل.

شيء ثاني يبدو مؤكدا هنا هو أن قناع المهرج الشيطاني كشمس، والارتجال كأسلوب وتقنية، وأيضا التحرر الأخلاقي، والحسية الجسمية الصريحة كانت هي العناصر الأساسية التي ترسم الإطار العام لهذه الظاهرة. فهنا يمكن أن نجد بصورة واضحة التحقق الفعلي للتمط الأصلي للمهرج الشيطاني، الذي حصنا وجوده منذ القدم لدى الجماعات البشرية كافة، باعتباره واحدا من الأنماط الثقافية الرئيسية في الحياة الإنسانية. وكما يقول أ. بنتلي: «لمن المعروف أن الكوميديا ديلارتي كانت حاملة لبضعة قرون تقاليد الشخصيات الثابتة. ولكن كم من الناس يدركون كذلك، أنها كانت حاملة أيضا - تقاليد الطلاقة والفوران، والشيطنة الكوميديّة؟» (١٢٩).

ويمكن أن نشجع هنا صورة الشيطان بقرنيه الفريبيين، وذيله المعقوف، كموتيف شعبي، هي القيمات ذات القرون التي يرتديها المهرجون، والتي يبدو أنها ميراث واحد من أهم أنماط الكوميديا ديلارتي وهو بولتشنيل... فهو على الأقل أب لعدد من الأنماط المرئسية الهزلية في العالم مثل بيش الإنجليزي وكراجيوزس اليوناني، وبولتشنيل الفرنسية.

وبولتشنيل كما يقول باندولفي. أيضا، وبالقواس إلى جميع إبداعات الكوميديا دي لارتي، هو واحد من أكثرها رسوخا في التقليد. أي ارتباطا بتقاليد بهاليل المصور الوسطى، وخصوصا بهاليل الساحات العامة (١٣٠). إنه نموذج المهرج المزدوج بحق... نموذج التناقض في كل شيء... بين الجمود المطلق والحياة المفاجئة... وكما يقال تاريخيا فقد حلت لعبة الأزواجية على بعض بولتشنيل حتى قبل أن يولد. فقد كانت له أم واحدة وأبوان هما ماكوس

السريع، الذكي، الوقح، الساخر... ويؤكد المعتد بنفسه، المبوس، السخيف، الجبان... حتى لقد طالاه الازدواج في شكله، ففي الوقت الذي كان له فيه حذبة في الظهر، كان له أيضا كرش واضح...!

ويقول عنه جونه: «من أير يظهر فجأة بولتشنيليا بقرونه الضخمة التي تتدلى من أعلى كتفيه، وقد ربطت في عجالة. يثرثر مع النساء. ثم يصطنع (جست) ما غير ملحوظ ليصبح بعدها وبسرعة شبيه (بريابوس) إله الحداثق الحشبي المقدس عند الرومان، فيثير المرح عندئذ بتزقه الوقح أكثر مما يثير السخف، ثم ها هو بولتشنيليا آخر يظهر أكثر تواضعا وانطلاقا، فهو قد دخل ساحبا من تحته سرواله التحتي، حتى ان النساء لم يكن ليضيقن فرصة أن يتزين يرداء بولتشنيليا...» (١٣١).

وكما يقول جونه أيضا: فإن الأسلوب الأسامي لهذه الشخصية الكوميدي الفجة يتمثل في أنه ينسى تماما انه معتل فوق خشبة المسرح، ف بولتشنيليا يعرض كيف عاد إلى منزله، وجلس يسامر عائلته، ويحكي عن المسرحية التي مثل فيها اليوم، والأخرى التي يستعد لتمثيلها، وهو لا يخلأ أثناء ذلك من قضاء حاجته الدنيا، فتعجب به زوجته، اسمع يا زوجي، أفق، وتذكر جمهور الحائرين، إنك تقف أمامهم الآن، فيهتف هو بين ضحكاته الإعجاب التي غرق فيها الجمهور، حقا... حقا... ثم يعود ليدخل من حديد هي دوره السابق... [وبالإضافة إلى ذلك فهو] «ليس أكثر من جريدة حية... إذ لا شيء مما يحدث في نابولي نهارا، لا يكون قد أذاعه هو مساء» (١٣٢). وبالفضل فقد تشكلت في بولتشنيليا أعماق السمات الجروتسكية للكوميديا ديللارتي... والتي يمكن تتبعها عند جولدوني، كارلو جوتسي، والفريد حاري (الأب أوبو)...!

وبولتشنيليا ليس وحده، فهناك جاليري كامل من الأنماط القريبة، التي قدمتها الكوميديا ديللارتي، ولعل أشهرها هو أريكينو، أو هارليكان، وريث فتاع الإله المضحك، متقلب المزاج، الذي يمكن أن يكون أيضا خليفة الفأففور (حملة الفالوس)/الفضيب في أعياد ديونيسوس، الذين كانوا يسودون وجوههم بالسخام، ويلعبون أدوار المبيد الأجانب. ومن هنا كان فتاعه الأسود الشهير... وكما يقول يان كوت: «قد كان المهرج الأصلي (هارليكان) فيه شيء من الحيوان والنون [جني الفابات] والشیطان... وهذا هو السبب في أنه كان ليس قناعا أسود، إنه عذريت الحركة» (١٣٣).

إن هارليكان في النهاية ليس سوى شكل عضلي - حركي أساساً زائفة
الإيماءات إيقاعاً، والشغلات تنقيطاً وتشكيلاً (لاحظ ملابس أحفاده من
المهرجين)، وأغنته التأملات الفلسفية والصرخات المتأخرة... وفي حين أنه
«لكل شخصية عدد محدود من الإيماءات، فإن هارليكان يعرف الإيماءات
كلها... إن له دكاء الشيطان»^(١٢٦). إنه شاعر البهلوانيات الأول، تماماً كما هو
زميله - على قائمة الخدم الطويلة - ببيرو، أو بدرينو - شاعر الصمت...
وبريجيل المحتال، الخصم التقليدي لهارليكان - ولا تنتهي القائمة، فهناك
الخطيئة الموب، صديقة هارليكان، كولومبي، وأمير المشاحات مكاراموش...
والليانثو... وفي مثل هذا المجتمع الحافل بالخدم كان لابد من سادة أفاقين
مثل بنتالون: المحوز المتصابي، الخيل، والدكتور: العالم الجاهل، المفقور،
والكايتن: الفتوة المتأخرة المتبجح، القواد^(١٢٧)... إلخ.

إن هؤلاء جميعاً وغيرهم من الشخص المبريالية الغربية، هم الأسلاف
الحقيقيون للكثير من أنماط الكوميديا الفرائسية خصوصاً، والكوميديا، أو المهزلة
بصفة عامة، ومنها بتروشكا - مثلاً - صاحب الوجه المفلج - الأسطوري القاص...
الذي ظهرت الدمية الخاصة به عندما تم لها تماماً تثبيت وإظهار مجموع سمات
الشيطان التي حددها مكاراموش... فالمروسة لم ترتد لنفسها فقط لباسه
الأحمر، ولكن قناعه الجهنمي أيضاً، وبهذا فقط استطاعت حفظ تقاليد الثقافة
الوطنية الروسية المندثرة، والممتدة بجنودها إلى أزمئة الوثنية^(١٢٨).

أيضاً هم جميعاً أنماط وجدت لنفسها مكاناً متميزاً في مجتمع المدينة،
رغم أصولها الريفية، فهنا - في المدينة - يكون الجو مناسباً لمقامرات من هذا
النوع، مقامرات العشاق والأفاقين، وكل ما يفرزه مجتمع يتحول تحولاً عميقاً
مثل مجتمع المدينة الإيطالية في القرن السادس عشر، حيث تشهد أفول نجم
الإقطاعيات القديمة، وميلاد اليورجوازية التجارية، بأسواقها ومقامرات
السفر والرحلات التجارية، ونشأة الأسواق والموانئ الكبرى. وهنا أيضاً تنشط
الاحتقالات والكرنفالات الجماهيرية، بكل ما فيها من سجون وفحش وقلب
للمعالمير الراسخة، فمع انتعاش الحياة التجارية، يزداد فقر الفقراء، وينزح
إلى المدن آلاف من الملاحين بعد هبوط أسهم الحياة الزراعية، ففي هذا
المنافذ الجديد، والمشحون بطروف صعبة قاسية، وهذا الخليط غير المتجانس
من البشر، وفي ظل مثل هذه الفترة من فترات التحول الاجتماعي تتعش

الكوميديا عموماً بجميع أنماطها، وخاصة الهزلية منها - إذ تتضح بعمق حدود القوارق الاجتماعية، والصراعات الطبقية. ويصبح من الطبيعي أن يتشكل النمط الفني الشعبي في مواجهة النمط الرسمي المعياري للفن، وللحياة. وأيضاً تتضح ملامح الأنماط الاجتماعية المتباينة الموجودة عادة في أسواق المدن والموانئ.

وعلى الرغم من أن ممثلي الكوميديا ديلارتي الإيطاليين قد ثبتوا لأنفسهم تقاليد خاصة بحرفة التهريج نوارثها جيلاً بعد جيل، إلا أنه يمكن القول إن هذا النوع من التمثيل الهزلي الارتجالي كان في حد ذاته، عنصراً من عناصر الثقافة الشعبية الأوروبية في العصور الوسطى. ومن هنا فإن التاريخ قد احتفظ بالأنماط الفنية التي قدموها، دون الوقوف كثيراً عند شخصية المؤدي أو اللاعب الحقيقية، جرياً على تقاليد الإبداع الشعبي الشفاهي، والجمعي في آن... وكما يقول باختين: «فإن مهرجي العصور الوسطى كانوا هم حملة الأشكال الحيوية للواقع وللمثال معاً، ومثل هؤلاء غالباً ما يكون موقعهم على الحدود ما بين الحياة والفن، فلم يكونوا مجرد أناس مضحكين. أو حمقى (بالمعنى المباشر) ولكنهم أيضاً لم يكونوا ممثلي كوميديين»^{١٧١}. ومن ناحية أخرى فإن باختين نفسه يرمس بعمق ملامح الظاهرة الأم التي تمثل الرحم الحاضن لكل هؤلاء، وهي ثقافة الضحك الشعبي، وتتحصر في ثلاثة أشكال:

■ أشكال الفرجة الطقسية (نمط الأعياد الكرنفالية «المساخر» عروض الساحات الهزلية، الفصول المرتجلة).

■ الضحك اللطفي (أو صور الباروديا القوية) ويشمل عدة أنواع: شفاهي - مدون - فصح - عامي.

● الأشكال والأجناس المختلفة لأحاديث الساحات الشائعة (السياب، الإشاعات، التعليلات... إلخ).

إنها هي الأشكال الثلاثة نفسها التي مثلت، ولا شك، الدخيرة الحية لمثلي الكوميديا وللمهرجين عبر العصور وهي الأشكال التي حملت بذرة الفن التمثيلي الحقيقي، فن القناع. وكما يقرر مايرخولد فإن «فكرة الفن التمثيلي، التي تقوم على أساس تقليد القناع، والإشارة، والحركة... إنما ترتبط ارتباطاً وثيقاً بفكرة العرض الشعبي»^{١٧٢}.

القسم الثاني

فن الأداء... مفارقات تقنية وحلول عملية

«هنا» و«الآن»...

فضاءات الحرية!

١ - الممثل الشكسبيرى... سقوط الألقمة

يقول بيتر برون: «إن الممثل الفج، المنطق، متصنم الذات، سيملك بمسرحيات شكسبير. لأنه سيمر من ملايين الوجوه التي تعكسها هذه المسرحيات الوجوه التي تصلح غذاء له، أنا»^{١٢٩}. بالفعل فمن هنا بالذات، من عند شكسبير، تظهر الصورة الحديثة لفن الممثل بكل ما تحمله من مفارقات نفسية، واجتماعية، حيث يقترب الممثل أكثر فأكثر من جمهور الصالة، عاريا عن أي فتاع. وهو الأمر الذي عملت خشبة المسرح الإنيزايميتي ذاتها على تكريسه، أواخر القرن السابع عشر.

فقد أصبح الجمهور يرى الملامح الشخصية لوجه ويدي الممثل في إطار/كادر قريب close in ومن ثم أصبح يقابع عن قرب مفرقات الأداء، ومن الطبيعي أن يعمل هذا على إذكاء شعور الممثل بضررانيته، وبرجسيته، هي مواجهة

«إن المنسرج لا يدخل إلى هنا، والآن، الخاصة - وسط الأشياء... ولكنه يقبل أن يستعيد هذا العالم على انشائه، ويقبل - أيضا - بأن هذا الجزء من الملامح الواقعي (المسرح - الديكور - للممثل) يمكن أن يمار إيه، وكأنه مشيخ في العالم التجلي...»

كثير إيلام - سيميل
المسرح والدراما

الأخر/الجماعة، بعد أن كان لوقت طويل متساقا لفكرة التوحد الكلي معها. وأيضا أن تأخذ فكرة العرض الشخصي أبعادها النفسية المرضية كاملة، كتوغ من أنواع حب الظهور، أو ال showness، وأن يزداد التماس بين شخصية الممثل، والشخصية الممثل، التي لم تعد مجرد قناع خارجي، يفعل بصفة شبه مستقلة عن ذات الممثل، أو «أنا» الشخصية، بل شخصية، أو «أنا» ثانية تطالب لنفسها بحق الوجود داخل الكيان البشري/الممثل!

ومن ناحية أخرى فقد أصبحت الفرصة متاحة أكثر من ذي قبل، فلتعبير عن مشاعر الإعجاب الجماهيري المتصاعدة، التي قد تصل إلى حد التعاطف، أو الهوس، الرضوي بالممثلين. والممثلات اللواتي صار لهن الحق في الوجود والعرض جنباً إلى جنب الممثلين، تسبب - فبعد أن فقد المسرح، أو كاد هي ذلك الوقت، علاقته المبدئية بالملقوس والأساطير. وعلى خشبة المسرح المكشوفة تلك، لجأ شكسبير، ومماصروه، إلى محاولة نقي مفارقة المسرح الجديد للعالم، والاقتراب من الجمهور لتحقيق فكرة المشاركة، وذلك بواسطة مجموعة من الحيل، والأساليب الملمعية (الأحداث الجانبية، المنولوجات مزدوجة التوجه - للزميل وللجمهور معا - المشاهد الكوميدي، «الترويح الكوميدي»، أدوار البهاليل والمهرجين، الأغاني الجماعية، المسرح داخل المسرح - مثل مسرحية هاملت التي قدمها داخل القصر الملكي - ظهور الشخصيات الفرائية كالآشباح والساحرات... الخ). وهكذا أصبحت هناك نوعية من الجمهور تقدر فن الممثل كتسلية خالصة entertainment بصرف النظر عن سير الحوار الدرامي ذاته! وبالتالي «فلم يكن شكسبير معنياً بخلق بشر حقيقيين، بقدر ما كان معنياً بخلق التأثير المسرحي، أو الشعري» (١٠).

لقد شكل هذا النوع الجديد من فنون العرض المسرحي/الشعري، حدود الرؤية الشكسبيرية للعالم. هذا الذي ليس سوى «مسرح كبير» كما يقول شكسبير نفسه. فلم يكن يوسع رجل المسرح الشامل هذا أن يرى العالم كله إلا هكذا، أي مجرد لعبة تظاهر كبرى، لا يكون الإنسان فيها إلا كظل... ممثل مسكين فوق خشبة المسرح يؤدي دوره داخل دائرة الصراع الاجتماعي الطاحنة، فقط من أجل تعريف ذاته، والحصول على حريته الشخصية في الاختيار. هي ظل عالم يتحول بقسوة من الهيمنة الإقطاعية، إلى البرجوازية التجارية الصاعدة!



هكذا وجد الممثل نفسه - مثله مثل إنسان عصره - عاريا أمام المرأة...
مرأة الطبيعة، لا يرى سوى نفسه الموحشة بهواجسها، وترددها، وقلقها العميق
أمام الأسئلة المصيرية... أسئلة الـكينونة: أكون أو لا أكون؛ وبالتالي أصبح
الممثل مضطرا إلى العمل وفقا للأسلوب الطبيعي في الأداء، تحقيقا لمبدأ
الصدق الفني. ومن أجل تنوير الفوارق الظاهرية الفاصلة بين المسرح
والحياة... فقد وعى شكسبير المعنى الحقيقي للوهم المسرحي، القائم على
المفارقة، أو الأزواج، ما بين الممثل والشخصية، وما بين الخشبة - كمسورة
مصغرة للعالم - والصدالة كجزء من العالم، وهو المعنى المعادل للمفارقة
الوجودية الأصلية ما بين الحقيقة والكذب، ما بين الطبيعة الخيرة الأصلية
للإنسان، وبين الميل والأهواء الدخوية، الشريرة، التي يخلقها المصنوع، أو
الطمع، مفارقة الماضي والحاضر، الموت والحياة.

وفي مسرحية هاملت يتوجه البطل (شاعر ومثقف عصر النهضة المتحدر)
هاملت إلى رئيس الفرقة المتجولة التي استدعاهما لتقديم عروضها داخل
القصر، بمونولوج طويل، يمدد فيه مساوئ التمثيل السطحي الاستعراضي
المنافي للطبيعة، وأهمية أن يكون الممثل قريبا من الطبيعة حتى يحقق الهدف
من المسرح. كمراة للعالم، وللنفس البشرية، وهو كشف ما يتمل في دواخل
المشاهدين من مشاعر وانفعالات، وهو بالضبط ما كان يريد تحقيقه من هذه
المصيدة... فالمسرحية لديه ليست سوى مرآة/مصيدة قد توقع بالمجرم حين
يشاهد جرمه ممثلا أمامه فينهار ممتزقا بذنبه.

إن الإمكانية الكبرى التي جاء بها هذا الفصل الجديد من فصول تطور الفن
الدرامي التمثيلي، هي ديناميكية الشخصيات الشكسبيرية، التي لم تكن موجودة
من قبل. فلم يكن هناك سوى الأنماط الثابتة للمواطن والخصال البشرية، كما
كان يعرضها مسرح المصور الوسطى الديني، مسرح الوعظ المباشر... وهي
ديناميكية داخلية تشجعها أفعال الشخصيات، وحركة الحدث المتدفقة بشكل
طبيعي، فإن أي لحظة عند شكسبير يجب أن تكون في أهمية أي لحظة أخرى،
وكل من يتكلم يجب أن يكون هو صاحب الدور الرئيسي حين يتكلم⁽¹¹¹⁾ - كما
يقول بروك... أيضا إن بساطة الشكل وشعبيته، أو الحميمية openness التي
فرستها الخشبة الإليزابيثية، وطبيعة جمهورها، هي ما منحه ذلك الصدق
الكامل، القوي... فالملك لير الذي نراه هي البداية وانقضاء، مستبدا براه، يرقل



في هذاعة العالم الإقطاعي الساكن، لا يلبث حتى يشور ويضرب في الآفاق صارخاً، بعد تسليمه مملكته لابنتيه. وتمزيقها بيده، ثم يعود في ثوب جديد، عميق التفكير، وأكثر طيبة من ذي قبل... حتى نراه في صورته النهائية، التي تتبأ بها بهلوله الحكيم - كأي من مجانين الشوارع، والمباحات، بهذي في حالة مزوية، وهكذا نرى مكث القائد المنتصر، العائد من الحرب ظافراً، منتشياً... نراه في تحولاته الداخلية، من الشك، إلى اليقين - إلى الشك بأمر كل شيء مرة أخرى، إنه المبدأ نفسه، مبدأ التحول هو ما يحرك الشخص على حدود المقصلة المسمومة، مقصلة الذنب والندم، الانتقام والثأر.

إن هذه الديناميكية، أو التحولية، والإصرار على مقاربة الطبيعة في كل شيء... هي التي تبرز مثلين نظاميين يميزان أدواراً جارية في شكسبير مثل ماكل، وتلميذه ديفيد جاريك، الذي اشتهر بقناع وجهه mimu المبدع، الذي كان يحاكي ما حوله من صور وشخص حقيقيين، مثل جازه المجنون، قاتل أطفاله، في دور لير... ولو أن هذا يشبه ما كان يفعل أستاذه ماكلن في اعتماده على ملاحظة يهود لندن، من أجل إعداد دور شايلولك اليهودي في تاجر البندقية... إلا أن التفارق الرئيسي بينهما كان هو عصب الخلاف النظري الذي اشتغل فيما بعد، بين التقنية Technique (ماكلن)، والإلهام^(*) Inspiration الطبيعي⁽¹¹⁶⁾ (جاريك). وأيضاً كليرون، كين، ساره برنار... كاتجاهين في الأداء، وهي المقارنة الأساسية التي استند إليها بحث ديدرو حول مفارقة الممثل، فالتفنية التي تعتمد بشكل أساسي على إبداع الممثل الواقعي في الحركة، والإلقاء، تستبعد أي مقارنة بين شخصيته والشخصية الممثلة، في حين أن الممثل الملهم (الماطفي، أو الرومانتيكي) يكاد يفارق شخصيته نهائياً عند تجسيده لدوره، وهو الاتجاه الذي أخفى باختفاء أصحابه من الممثلين العظام، ومن ناحية أخرى فإن الممثل الميال إلى مثل هذا الاتجاه يجد في مسرح شكسبير بغيته أكثر من أي مسرح آخر، فالجنون أو المس الشيطاني الذي يصيب الشخص يكاد يكون هو العلامة المميزة لهذا المسرح، وشخصه يكاملها (ماملت - أوفيليا - لير - مكبث... إلخ).

(116) في كتب هذه المدرسة يتقرب الممثل من الإلهام والبهمة واللامع، فكل السمع يكون إلى حد بعيد مسلوب الإرادة عامداً مع فكرة من أن تسلط إلى القلب بعدد حبه شك أو بس مدح أو قوة خارجية عريضة به هذه ما يقوَّب بالمر كنهذا من تلك المدد الذي في النفس كصغيرة وهي مطارة - فون، يقول الملاحظون أن أحد من يكون قادر على مثل هذا ينشد معناه أصطنع فهو جسد متجه سحر إليه قوى الطبيعة - جسد يسيرهم ليعين على - انقصر

٢ - الفضاء المسرحي المزدوج

يقول أوجستو بوال: ليس هناك حيوان يدخل إلى خشبة المسرح، بل هناك من يسحبه إليها دون أن يكون مدركا لماهيتها، ذلك أنه يحيا باستمرار في فضاء واحد، هو الفضاء الفيزيقي...^(١٤٣). فالمسرح اكتشاف إنساني حاصر. فالإنسان هو الكائن المزدوج، الذي خلق لنفسه كوناً آخر خياليا، جماليا، في مواجهة الكون الفيزيقي، الواقعي الذي تشارك فيه بقية الكائنات... ومن هنا تكون المهمة الأساسية لأي ممثل هي بالضرورة أن يحقق المعادلة المسرحية الجوهرية (أنا - هنا - الآن)، أي تأكيد حضوره كشخصية (أنا) فاعلة في الفضاء المسرحي المزدوج (هنا)، الخيالي والواقعي، وأن يكون قادرا - أيضا - على الإمساك بأطراف الزمن الهارب (الآن) وتشبيته أو تكثيفه ليصبح قادرا على احتواء حياة بأكملها خلال زمن العرض، وهذا بالطبع وفق شبكة منظمة من الحركات والأصوات والإيقاعات المتداخلة، التي تشكل في مجموعها إيقاع العرض العام، وإيقاع كل مشهد على حدة، وإيقاع الدور (الشخصية)، وهو ما يستشعره المثقفي بصريا وسمعيا. ومن ثم وجدانيا وعقلانيا.

ذلك أن الحضور التمثيلي ينشأ في الأساس - كما أكدنا مرارا - تجسيدا لحلم جسدي، ومن ثم فلا يمكن إثباته إلا في وجود أضلاع المثلث الدرامي الثلاثة مجتمعة (الممثل - المكان - الزمان). فما يمنع هذا المثلث دراميته، هو التجسيم، وبالتحديد هو ازدواجية أضلاعه، ومن ثم تحوله إلى منشور ثلاثي الأبعاد. يشير إلى تكوين درامي حي، وإلا فسيبقى هذا الحضور مجرد حضور سردي، يشير إلى عالم روائي، سينمائي، نموذجي/نمطي. فحضور الممثل في الزمان والمكان الأنين، هم ما يعطي للمسرح خصوصيته، ومعنى وجوده، ولكنه يعلم جيدا أنه هنا والآن بصفته شخصية درامية، خيالية، وليس بشخصه فقط، والجمهور أيضا يعلم ذلك، مثلما يعلم، ويقبل، أن هذه المنصة هي كون/فضاء خيالي (إلى جانب كونها منصة المسرح القومي - مثلا - الواقع في قلب القاهرة، في ميدان الفتية الفارق في صراخ الباعة والمنادين، والحشد المتغير باستمرار).

فالمكان المسرحي ليس مجرد مكان يتميز بأبعاده المادية، المحسوسة فقط، لكنه أيضا فضاء خيالي... وبالفعل «المكان الذي يجذب بحوه الخيال، لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا، ذا أبعاد هندسية وحسب، فنحن نتجذب إليه لأنه يكتنف الوجود في حدود تتسم بالحماية...»^(*)، تملأ كما هو الزمن الذي لا يمكن أن يكون فقط هو الساعة، أو أكثر، مدة العرض، في اليوم المحدد من أيامنا الحاضرة، بل إنه يشير إلى زمن آخر قد يبعد عنا آلاف أو مئات، أو حتى عشرات السنين... أي زمن مستعاد لكي يصبح حاضرا... وأيضا فإن العصر الخيالي الزمني يتمثل هنا في حركة الأحداث الدرامية خلال الزمن الواقعي، بحيث يمكن أن نشهد في ساعة، أو ساعتين، مرور عشرات السنين! فهذه الأزمنة الخيالية فقط يعين المسرح ويتحقق وجودا بين جمهوره الذي يستمتع بمشاهدة هذه السلسلة من التحولات السحرية... تحولات الممثل في المكان والزمان - المتحولين بدورهما.

وكما هو معروف فالمسرح Theater في الأصل من كلمة بمعنى يشاهد theatron، فالمسرح Theatron كلمة تشير إلى مدرج، أو مكان المشاهدين قبل أن تصبح عنوانا لنوع فني بعينه، ومن دون المشاهدين، أو المكان الخاص بهم لا يصبح له وجود إلا على الورق فقط، فالمسرح احتفال لا يتحقق إلا في ذلك اللقاء الحي ما بين جماعة الممثلين والجمهور^(*)، ومن المعروف أن المكان يلعب دورا أساسيا في شكل هذه الممارسة الاحتفالية، وهو يخضع في تنظيمه لمجموعة العوامل التي تشكل ذوق الجمهور، المرتبطة بطبيعته وعاداته وتقاليد المتصلة في وجدانه عبر القرون، وبالتالي فإن ما يقدم داخله من فنون لابد من أن يخضع لتلك العوامل نفسها، أي أنه يخضع إلى، أو يأخذ في الاعتبار، مفهوم المشاركة كسلوك مميز في تلك الممارسات، التي يطلق عليها - أحيانا - تسمية المشاركات الجماعية، وكذا فهو يأخذ في الاعتبار ضرورات الطبيعة الجغرافية، والطرز المعمارية المتعددة والألوان والزخارف التي ترسم جميعها طبيعة العلاقة بين المؤدي والجمهور، أو بين النص والصال، مثلما تحدد طبيعة العروض ذاتها.

(*) انتقد الدكتور الأثري الذي عثر عليها في أثينا، ما يفكر منه المسرح القديم من صالة المشاهدين، والأوركسترا (مقال العرض والموقف) - ثم حيث صيغته theatron هي الكلمة التي ذكر يستخدمها الممثلون، وكنت عربة تيسر في أول منصة مسرحية - ما هي العربية والكلمة مسرح هي السورة التي تدور فيه الدراج، ومنها المسرح أي صالة البيت (المسرح) من الأرض هي الكلمة المستعملة للجمهور (أو المسرح المدرج) وهناك اصطلاح آخر للمشهد أي المشهد الذي يقع فيه الحدث (تدريج) - وقد السيرة له، والتجديد.

وكما يقول فسميلنسكي: إن الشكل المسرحي وحده هو ما كان يقرر سير المسرحية الإغريقية... وهذا الشكل نفسه هو ما كان يقرر وحده سير مسرحيات شكسبير. ونضيف أن هذا الشكل في النهاية لا بد من أن يكون صورة للعالم كما يتراءى في خيال المبدع المسرحي. فقد كان شكل المدرج الإغريقي. كمكان للمشاهدة، يعيظ تقريبا بمنصة التمثيل (الأوركسترا)، التي تبدو منيحا مقدسا، ولكن خارج بهو المبدع. وليس في داخله حيث قدس الأقداس الممنوع دخوله إلا على الكهنة والملوك (كما كان الأمر في المعابد المصرية القديمة). كان التعبير الأمثل عن وضع الإنسان كمركز للكون. وأيضا كان تعبيرا عن علاقته بألهته... فقد كان شكل المكان المسرحي الإغريقي أديم عبادة عن معبد الإله في قمة الجبل، ومنه يمتد معبر، أو مدخل منهدر Parados إلى الأوركسترا... وكان هذا جزءا لا يتجزأ من بناء المسرحية التراجيدية ذاتها، حيث تدور الأحداث تحت يصر ورعاية آلهة أثينا. حتى لو كان دورها قد تقلص إلى مجرد الرعاية عن بعد.

ومن ناحية أخرى فإن الشكل الدائري، أو شبه الدائري، للمسرح القديم، والقريب إلى حد كبير من شكل الجبرن الرومي المعروف (حيث تجمع المحاصيل، وأيضا حيث تقام الاحتفالات الرقصة) كان مرتبطا بطقوس الحياة والخصوبة عند الإغريق... والدائرة كشكل، أو الحلقة، لها علاقة وثيقة بطقوس التجلي والحضرة الديونيسية القديمة، بما لها من خواص الشعور بالألفة والحميمية والحماية... فهذا الشكل المفتوح لم يكن سوى مكان للألفة، أو كما يقول ريلكه: «الدائرة... هي الشكل الذي يزيل مخاطر الريح...». ولأن أداء الممثل يختلف بالضرورة وفق الشكل المسرحي الذي يعمل من خلاله، كان على الممثل الإغريقي أن يعمل وفق الشرائط التي أشرنا إليها من قبل، نتيجة لهذا الشكل. إذ كان لا بد من أن يبدو تمثالا ضخما يتحرك بعناية، بما في ذلك من حلول تقنية لمشاكل الرؤية والسمع عن بعد... وكما لاحظ سوربيو فإن الممثلين على خشبة المسرح الدائري المارية، يثيرون من حولهم عالما شاعريا مكونا من دوائر مشعة تجذب إليهم المتفرج!

وعندما صار الممثل الروماني مجرد حلية دعوية لنقتال، وساحة للسيطرة، وتقسيم واضحة ما بين سادة طفاة، وعبيد مطعونين، كاشت التسلية الأساسية لمكان روما وحكامها، هي الفرحة على طيات المصارعة الدعوية، وأصبح على

المدرج الإغريقي أن يتحول لكي يصبح حلية للتمتعة، يلهو فيها الجمهور ويضحك على الكوميديات الفاقعة، والإيمائيات الساخرة، وهل هناك مكان للتراجيديا في مثل هذا العالم؟ وهكذا صار الممثل مجرد اضحوكة، وليس مهرجا بالمعنى الفلسفي الذي توقفنا عنده انفا، بعد أن فقد جنوره الأسطورية والشعرية القديمة، ولم يعد من اللائق أن يقوم شخص محترم بممارسة هذه المهنة التي انحطت إلى درك عبيد، وحيوانات حلبات المصارعة... وكما يقول هيجل: «تبدأ المهزلة عند صعود العبد إلى المسرح».

وهكذا نرى الممثل في تحولاته التاريخية، داخل الأشكال المسرحية المختلفة، فعندما تكون الكنييسة هي دار العرض، يكون هو نفسه الكاهن، أو القس، الممثل، المؤدي لفصول العهد القديم، المكتوبة باللغة اللاتينية، بين جميع المؤمنين الذي يجهلون تلك اللغة، ومن ثم يصبح العرض وسيلة إيضاح ناحية، ويكون الممثل/الكاهن هو الواعظ، المعلم، فالكنيسة تصبح حينئذ هي المعادل المكاني للعالم، ملكوت الرب... وعندما يعود الزمام إلى الساحة الخارجية، ساحة الأسواق الشعبية، تعود الكرة إلى ملعب المهرجين، ليقدّموا بمبالغاتهم الكاريكاتورية الزائفة من أجل السيطرة على الحشد العشوائي من الجماهير، ومحاولة إرضاء أذواقهم التسوقية، الفجة. ولم تكن فصول الكوميديا ديللاتي الإيطالية سوى عروض من هذا النوع تقدم على خشبات مؤقتة في الأسواق والساحات الشعبية... أما عندما لا يكون العالم سوى بهو ضخم تديره شمس العرش الملكي - في ظل الملكية الإقطاعية المستبدّة - يكون الممثل، على منصته المؤقتة، إما بهلولا ممثلا تضحك له الحاشية، أو شاعرا متجيدا يقدم بصوته وكيانه عروض الطاعة لجلالة الملك، لا ينتظر. أو يتعني إلا إليه، فعرش الملك الجالس خارج منصة التمثيل يصبح هو محور العالم، مبتداءً ومنتهاه، الذي تصنع لأجله الخطط المسرحية Mise en scenes (الميراسينات)... تماما كما كان الأمر بالنسبة للمعبد، أو للمنتج الكسبي سابقا.

وهكذا إلى أن يولد المسرح الإليزابيثي بالشكل الذي توقفنا عنده. فقد كان الشكل المختوم لخشبة المسرح الشكسبيرى يتناسب ناعما مع ديناميكية بنائه الدرامي وخصوصه... فتعفن فلوث في هاملت - مثالا - بين الأحداث المتدفقة بين أبراج قلعة (السينور) وحجراتها ودهاليزها خلف هاملت الذي يهرول كالقار في لعبة المشاهدة المعروفة في اختبارات الذكاء الحديثة... وفي مكث

لكاد تختلق ونحن نقتل من الخلاء المظلم. القائم، الفارق في الضباب، إلى قلعة مكث المعتمة. وكأننا بصعد نوع من التقابل بين ظلمة البطل نفسه. وخيالاته السوداء. وبين الطبيعة الضاغطة التي دفعه تهوره إلى الدخول معها في معركة غير متكافئة تنتهي - بالطبع - بأن تطبق عليه غاباتها، وتقتله واحد من أبنائها - لم تلده امرأة... وهنا يظهر فقط - كما أكدنا ونعود فنؤكد - فن الممثل المحترف بمعناه الكامل، فهو وحده القادر على خوض هذه اللعبة السيكولوجية المعقدة، بكل تنويعاتها، وإيقاعاتها المضطربة دون أن يفقد خيط التواصل، الذي يجمع خيوط الشبكة المعقدة^(١٠).

وفي هذا الوقت كان النمط الإيطالي للمسرح (الملبة) قد بدأ في تطوره الحديث مع آمازr الأناظر الخيالي الذي يجمع الرؤية إلى نقطة تلاش هي ما يخلق العمق. أو البعد الثالث... وهكذا تحولت النصوص المفتوحة بمنافذها، خلفياتها، الثابتة إلى المنظر المسرحي المحصور بين اجنعة، أو كواليس جانبية تفرض حالة الانفلاق على الحدث ومثليه. وتخلق ما عرف بالحائط الرابع (سطح المرأة) الفاصل بين النص وجمهور الصالة... وقد ظهرت المقدمات النظرية لهذه التحولات العميقة في الرؤية البصرية خلال القرن الخامس عشر على أيدي فناني عظام، مثل ليوناردو دافنشي.

وكان هذا يعني تحولا في وظيفة المسرح نفسها، فبعد أن تم استبعاد الجمهور نهائيا، لحساب الممثلين، فاعلمة كشكل ذي ميزات استقرارية، تكاملية، تطرح فكرة الإيهام باستخدام مصطلحات جديدة، مثل الهيمنة والسيطرة، التي يفرضها البرواز (البروسسيوم) المغلق، المرتفع فوق أعناق المتفرجين... وهكذا صار المجال مفتوحا لظهور فكرة الممثلين/النجوم وسيطرتهم على مقاليد العملية المسرحية، بحيث تصمم لهم خطط الحركة (الميزانسينات) ليكونوا دائما في بؤرة الاهتمام، أو في مناطق القوة على النص... وأيضا فإن اللعبة تفني الحد من الحرية الجسدية للممثل في المسارح المفتوحة، وتطلق العنان لسميكة الحسنيات (الوقفات) المقطعة، والأصوات الرنانة، وتكرس بعمق أهمية النظرة كعنصر تخاطبي. وتأكيد، وبالتالي يصبح التركيز على وجه الممثل ونضارته.

١٠١ عندما جعلت على إخراج هذه المسرحية التي عرضت في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي عام ١٩٩٠، كان اللسان السحري التحدي للفرض. مع فقط حيلة خفية إلا من أتمتة، ماضية بالدم، حيث مكالت تقسيم العاص. كلابس يعوز على بقاءه الثاني الواسع بعد وفاة لاج... وكان اشعوس به منقل حادتها في حجبها التي ليس فيه قواح ملصقة.

٣ - جدلية الفضاء الزمني... أو الإيقاع!

قلنا إن الفضاء الجمالي الذي يحيا فيه الممثل (والجمهور معا) هو فضاء مزدوج (واقعي - خيالي)... وأكثر من ذلك فهو فضاء مكاني - زمني أيضا... وإذا كانت حركة الممثل داخل المناظر المسرحية، وأيضا علاقته الفيزيائية بزميله على خشية، وبالجمهور هي دلائل مباشرة على حضوره الجسدي في المكان، ومن ثم حضور الشخصية المتخيلة. فإن هذه الحركة نفسها تكون إشارات إيقاعية - بصرية على وجوده في الزمن، ووجودنا معه بالمقالي... ولا يستثنى من ذلك الحضور الصوتي للممثل من خلال الحوار المسرحي أو الغناء، وكذا الحضور الموسيقي المصاحب للأحداث (مثل الألبان. والمؤثرات الصوتية) { إشارات إيقاعية دائمة على حركته الممثل في الزمن بشقيه الواقعي - الخيالي/ الدرامي.

وإذا كان الزمن المسرحي المقتطع من سياق الحياة اليومية زمنا للاحتفال، أو للتسلية، يعد بصورة ما زمنا غير متحد بالنسبة للعقول الجادة، التي لا تعنيها تلك الترهات المضيعة للوقت. فإن الحقيقة تبدو عكس ذلك تماما... فالنظرة الجدلية لحركة الزمن، تمنح الزمن المسرحي، أو الاحتفالي، جدارته الفائقة في حياته، فالجدوى الحقيقية لهذا الزمن تتمثل في أنه أداة من أدوات التواصل الزمني، كما يكون الاحتفال آلية من آليات التواصل الاجتماعي، فهو يوصل بيننا وبين ماضينا؛ إذ لا يمكن إحياء الماضي إلا بموضوعة شعورية،^(١١٥) (مثل الحكى، أو التمثيل، أو الغناء... وغيرها من وسائل تشييط الذاكرة). إن مواصلة الحياة على خشية المسرح، قد تعني تأكيدا لاشعوريا على معنى استمرار الوجود في مواجهة شبح الموت، هذا الذي رأيناه بشكل خاص هاجسا مقيما خلف الكثير من الأعمال التراجيدية العظيمة. وخلف الإبداع الفني بصفة عامة، وحتى نتحقق عمليا من الحركة الجدلية للزمن في الفن التمثيلي. فلابد لنا من الوقوف مليا عند الإيقاع (كمشهور وكعملية)، الذي يظهر لنا كواحد من أهم قواعد فن الأداء عموما.

الإيقاع Rhythm مصطلح موسيقي يدل على أوزان النغم، والوزن انقسام عمل موسيقي إلى أجزاء جميعها ذات مدة واحدة، فهو تعاقب مطرد للأزمان قوية، وأخرى ضعيفة. والوزن صيغة آلية والإيقاع إبداع

... قطاعات الحرية

إجمالي^(١٦) ... وفي الإيقاع هو شكل من أشكال الطاقة .. كما يقرر جاتشف - ومن ثم فإنه - مثله مثل أي شكل Form - هو حالة تؤثر خيالي أو علاقة تفاعل مجازية تعيشها عناصر معينة (صوتية/سمعية - خطية/بصرية) تكون في حالة تناقض، أو اختلاف - تناقض - وتتشابك هذه الحالة أو العلاقة خلال سعي هذه العناصر للالتزام، أو للانسجام، أو الوحدة، وذلك من أجل إبراز وتجسيد مضمون كلي لا يجسد إلا من خلال هذه العملية الجدلية من تناقض ووحدة... تناقض الشكل والمضمون ووحدهما... وإذا كان الإيقاع هو شكلا بمعنى ما فإنه يكون - أيضا - الشكل - حامل المضمون الذي لا نهاية لثرائه، وهو يمثل من خلال الفن - المبدأ النشط الخلاق في الكون... إنه نبض الكون^(١٧).

وإذا فالإيقاع علاقة... علاقة تنشأ عن وجود الشيء في الزمن... فالإيقاع هو ما يترتب على الحركة، إنه علاقة وجود، وقد يكون الشيء المقصود هو صوتا، أو حركة، أو مجرد لفظة، أو إيماءة، كما أنه قد يكون شيئا ماديا، أو معنويا، ظاهرا أو باطنا وهناك فئة كاملة من الإيقاعات يصدرها المتصل من خلال حركته، وإيماءاته، وإيماءاته، بل وأنفاسه ذاتها، وهو الأمر الذي يتطلب منه قدرة فائقة على تنظيم نشاطه الحيوي خلال عملية الأداء، من أجل الحصول على التنظيم الإيقاعي اللازم بين كل هذه العناصر... ومن ناحية أخرى، فإن لكل شخصية يؤديها الممثل إيقاعها الخاص الصادر عن ظروفها المتخيلة الخاصة، فكل فئة عمرية إيقاعها الخاص المتدرج من الشباب وحتى الكهولة. كما أن الظروف النفسية التي تعانيها الشخصية تفرض أيضا إيقاعها الذاتي، الذي قد يكون متناقضا مع إيقاع العمر المفترض، هلفرح إيقاعه، وكذا للحزن، وللأشواق إيقاع، كما لليأس، وحتى للعلل إيقاع... أيضا فإن الظروف الاجتماعية التي تحكم حياة الشخصية لها إيقاعها المتصل بالطبقة الاجتماعية، وبالبيئة، وبالحالة الاجتماعية، فالأهل الريف مثلا إيقاع حياة، يختلف بالضرورة عن إيقاع أهل المدن... كما أن لأهل البادية إيقاعا، قد يتعارض وإيقاع حياة الحضر... ولأصحاب المهن الخاصة مثل المحاماة، أو المحاسبة، وغيرهما من الأعمال المكتبية، أو الذهنية، إيقاع خاص يختلف عن إيقاع أصحاب الحرف المختلفة وهكذا.

إن هذا كله يشير بصفة خاصة إلى جانب مهم من جوانب الفن التمثيلي. وهو الجانب المتعلق بالبحث الإبداعي. الذي يفرض على الممثل جهدا شاقا متواصلا خلال عملية بناء الدور، لضبط إيقاعه الذاتي، مع إيقاع الشخصية؛ ومن ثم خلق الانسجام، أو الهارمونية، بين الاثنين للوصول إلى إيقاع موحد متضبط للدور ككل. وحتى لا يقع الفنان في خطأ التظليل، أو الإملال من ناحية، أو التكتيف، المخل من ناحية أخرى. فالنظرة العلمية المدققة إلى معنى وأهمية الإيقاع في عمل الممثل، هي ما يؤكد على خصوصية إبداعه، وعلى مصعوبته، الناجمة عن تلك الشرعية التي قد لا يحسب لها الجمهور العادي حسابا، والتي قد تغيب أيضا عن ذهن الممثل المعفوي، المنفتح إلى عياب الممارسة غير مبال.

ويبدو الإيقاع وفق التعريف السابق - بوسنة مشهورا - أي حامل الحركة في الوقت الذي هو فيه نتيجتها المباشرة. إذ يكفي أن تحدث الحركة حتى يتولد الإيقاع، تماما مثلما هو الأمر مع اللفة، فبالنسبة للشاعر - مثلا - كما يقول (فالبيري) يكفي أن نطق الكلمة أو نهمس بها داخلنا حتى يولد إيقاع القصيدة. وكما يفصل (هنري ميشونيك) في كتابه (نقد الإيقاع) هناك ثلاثة أنواع للإيقاع: ١ - الإيقاع اللفوي، والمختلف من لغة إلى أخرى، فلكل لغة إيقاعها الخاص. وهو ما يعبر إيقاع الكلام عند أهلها.

٢ - الإيقاع البلاغي: وهو المرتبط بعلوم (البيان) التي تقررها التقاليد الثقافية لكل مجتمع.

٣ - الإيقاع الجمالي، وهو ما يختلف باختلاف ومساائل التعبير لدى كل فنان، أو شاعر، أي باختلاف كل خطاب فرتدي على حدة. فلكل فنان إيقاعه الجمالي الخاص. الذي يطبع به إنتاجه الفني^(١٢٨).

وبصفة عامة فإنه يمكن - وبالمطريقة نفسها تقريبا - تمييز أنواع مختلفة من الإيقاع (وليس اللفوي فقط). فهناك مثلا الإيقاع الحركي اليومي المتداد. الذي يميز كل جماعة بشرية معينة، وهناك الإيقاع المجازي (المرتبط بالبلاغة الحوكية - البصرية) المرتبط بتقاليد الإبداع الفني المسرحي في كل حضارة، كما أن هناك الإيقاع الحركي الجمالي الخاص بكل مؤد على حدة.

ولو عدنا إلى تعريف هاموسي آخر للإيقاع فستجد أنه هو «التعاقب المنتظم لفواصل زمني، أو لسلسلة فواصل زمنية، تتحدد خطوطها بأصوات، وحركات، وبتشديد منتظم بالنبرة كان. أم ذاتيا...» أو هو «التجدد الدوري

لمجموعات داخل سلسلة. فالمجموعات الأصغر تشكل صيقا، أو كليات، تملأ كل منها فاصلا زمنيا معينا، بحيث إن إيقاعا تتركه ربما يتمايز. أيضا كتكرار للفواصل...^(١١٩). وهكذا نرى مرة أخرى كيف يعمل الإيقاع بمنزلة الخيط الذي ينظم وحدة الوجود في الزمان ليجعلها تدو حالة. أو عملية انسجامية، مثل عقد منظوم بإتقان... فالممثل لا يتحرك على الخشبة حين يتحرك، كما يقفل في الحياة هو أو شخص آخر (مهما بالغ في واقعية أدائه)، بل يتحرك في سياق درامي، أو تشكيلي منظم. والإيقاع هو نفسه شكل هذا الانتظام، أو التوافق. أو فننقل إنه هو النظام الذي يحكم عملية الإبداع يرمتها.

ومن هنا تصدق مقولة (كريج) "جسائية بان الإيقاع الذي هو جوهر الرقص، هو العمود الأساسي للفن المسرحي، ونضيف بل إنه العمود الأساسي للفن عموما، فلو كانت عملية الإبداع الفني هي أبسط صورة هي مجرد مجهود جسائي. هيراثي يقوم به الفنان، فلابد من أنها ستكون بالضرورة عملية إيقاعية. إذ إنها ولابد ستكون خاضعة للترتيب الإيقاعي، الذي يحكم النشاط البدني للإنسان. وهو الترتيب الذي يستند انتظامه من عملية التنفس ذاتها، تلك العملية التي تتحكم في سير باقي العمليات الجسمية. بدءا من نبضات القلب، وانتهاء بحركة الأطراف... وهي عملية إيقاعية، أولا وأخيرا، تقوم على أساس الفعل/الشهيق، ورد الفعل/الزفير. وهي عملية روحية أيضا. كأي عملية إبداعية. أهلا يكون الإيقاع إذن هو جوهرها (إيقاع الروح) بوصفها تعبيرا عن الحياة والوجود؟

فالإيقاع - إذن - هو معنى الحياة ودليل استمرارها، وهو أيضا صورة لاتحاد الإنسان بالوجود الكلي، وعملية هان النظام الخاص الذي يتبعه الممثل في تنظيم أدائه الصوتي، وحركاته وإشاراته، هو نظام إيقاع يحتوي بداخله عناصر مختلفة (التركيب - الحذف، التنوع - التكرار، الوحدة - التناقض)، والوظيفة الأساسية لتدريب المؤدي هنا هي مساعدته على الوصول إلى النقطة التي يتخلق عندها وبصورة إبداعية هذا النظام المعقد، بحيث يعمل فيما بعد بشكل لا إرادي. وهكذا تتضح أهمية التدريب على التنفس الصحيح، والعميق بالنسبة للمؤدين بصفة عامة، والممثل بصفة خاصة.

٤ - أدوات الممثل التعبيرية

ليس هناك شك في أن الذخيرة الرئيسية لأي فنان هي ملكة الإحساس الحي، المرفق بنفسه، وبالعالم من حوله... إلا أن الممثل بالذات يحتاج إلى أكثر من هذا... فعندما نقول - مثلاً - إن الفنان في حاجة إلى الإحساس بأدواته التي يستخدمها لتحقيق عمله الإبداعي، يكون معنى هذا بالنسبة إلى الممثل أنه يحتاج إلى إحساس عالٍ بجسده، وصوته... وبالجملة الإحساس بنفسه، شكلاً وموضوعاً، خارجياً وداخلياً، حاضره وذاكراته. وهذا يعني أن الممثل يحتاج إلى أكثر من نوع من الأحاسيس... فهناك جانب الإحساس الداخلي Coenethesis (الإحساس العضوي الداخلي بالبدن، وأحواله)... هناك الإحساس بالشكل، شكله هو بالذات، أو - بمعنى أدق - الإحساس الحركي Kinesithesia أي الإحساس بوضع الأطراف وحركاتها بالنسبة إلى الجسم وإلى بعضها البعض. وعلى الإحساس بالجهد والمقاومة^(١٥)... إذ لا يوجد إحساس من دون الجسم - كما يقول أرسطو - ولكن الإحساس قد لا يكون شيئاً من دون المعرفة، أو الإدراك، سواء أكان هو ما يعرف بفاذ الصورة، أو القدرة على الملاحظة، أو الإدراك الحسي Perception (أي ما يعرف في علم النفس بالاستجابة للأشكال من حيث هي أشكال حسية، بل باعتبارها رموزاً وأشياء...) إدراك الوجود المحيط، أو الشعور بحضوره الخاص... وهو ما يختلف عن الإدراك الذهني، أو التصور Conception للوجود الفعلي الذي قد لا يرتبط بالإحساس نهائياً، فهو موجود بصرف النظر عن طريقة الإحساس به.

ومن هنا فالممثل يحتاج إلى عملية ضبط وتنظيم تلك الإحساسات والإدراكات الذهنية بحيث يمكن استدعاؤها في أي وقت، وهو ما يسمى بالاستبطان Introspection أي تلك العملية التي تشاهد بها الذات ما يجري في ذهن من إحساسات بقصد وصفها لا تناولها. وهناك أيضاً عملية التذكر Memorizing إما للماضي البعيد أو القريب (فيما يعرف بالذاكرة الانفعالية Affective Memory التي تعمل على استرجاع الذكريات مصحوبة بشحناتها الوجدانية...). وبمعنى آخر فالاستبطان هو عملية ملاحظة المرء للجانب الداخلي لحياته العقلية الخاصة. وهي عملية تسمح له بتوجيه مظاهرها (تجارب انفعالية، أفكار، أحاسيس... إلخ).

وبصرف النظر - مؤقتا - عن الخلاف النظري حول أسبقية الشعور/ المعاناة، لم الفعل/ التجسيد... (وهو الخلاف الذي تتشكل على ضيقه الفروق، والقياسات ما بين المدارس وإنشاهج المختلفة للفن التمثيلي، بل وبين أقطاب المدرسة الواحدة كما سنأتي على ذلك في الصفحات التالية...) يمكن القول إن تنظيم العمليات الشعورية والإدراكية للممثل هو ما ينظم ما يقوم به من أفعال مستمرة داخل المشاهد المتتالية، وهو ما يخلق وجوده المحسوس داخل المشهد، أي أنه هو ما ينظم عمل الممثل ككل، أو طريقة استخدامه لجسده وصوته بطريقة انفعالية مناسبة للظروف المتغيرة التي تعيشها الشخصية، أو التي يعيشها هو في إهاب الشخصية.

١ - ٤ لغة الجسد... الأوضاع والتقنيات الحركية

إذا كنا قد تحدثنا من قبل عن الحضور الجسدي للممثل، وأيضاً عن أهمية تعابير وجهه Mimic كعنوان وجوده فوق النص، وفق المنظور الغربي... إلا أن جسد الممثل، وصوته، قد لا يكونان هما أهم أدواته الإبداعية فقط، بقدر ما تكون الطريقة، أو التقنية، التي يستخدم بها هذا الجسد، أو الصوت، في تجسيد الشخصية. ومن هنا تعدد تقنيات الممثل، أو أدواته الإبداعية من تقنيات حركية متنوعة، إلى التقنيات الصوتية، جنباً إلى جنب مجموعة أخرى من القدرات لا بد من توافرها لدى كل من يمارس مثل هذا النشاط الاتصالي (مثل اللغة - الذاكرة - التعبير - الاستقلال السببي لسلوك الشخصية عن التغيرات العضوية، والنفسية التي تمر بها...)، فيما يشكل في مجموعته أساساً متكاملة لعمل الممثل في المكان والزمان.

والتقنية هي ما يعيد لغة الجسد، باعتباره إشارة إلى شيء آخر غير ذاته، أو غير صاحبه/ الممثل... فالجسد الممثل يشير إلى شخصية، أو موقف، أو وضع اجتماعي، أو حالة سيكولوجية معينة، بل قد يشير أحيانا إلى شيء مادي (زهرة، شجرة... إلخ) في بعض التجارب الحديثة. وقد يكون لهذا الجسد بالذات لغة أخرى، مختلفة تماماً عن تلك التي يتظاهر بها (مثل لعب الشباب أدوار الشيوخ، أو لعب الفتيان أدوار النساء... إلخ). إلا أنه باستخدام لغة المسرح، لغة المجاز الدرامي، يكون يعقدور الممثل المتحول عن طبيعته الجسدية، تجسيد الشخصية الجديدة. ومن هنا نقول إن الممثل يعيش حلماً جسدياً خاصاً، مرعاناً ما يفوق منه إلى جسد اليقظة من جديد.



وقد عملت النظرة الحداثية على إدماج جسد الممثل داخل الرؤية البصرية المادية للعرض المسرحي (السيولوجيا)، بحيث يصبح عنصرا تشكيليا مثله مثل العناصر المادية التي تكون المنظر المسرحي العام... وبالمثل فالممثل الجالس يتخذ معنى مختلفا عنه في حال الوقوف، وبالتالي تختلف قيمة تأثير الشخصية قوة وضعفا، ولو أن هناك حالات يكون فيها الجالس أقوى (ملك بين حاشيته، أو قاضي محكمة...) وهكذا تختلف قوة التأثير الناجم عن وضع الجسد الممثل باختلاف أوضاعه واتجاهات حركته، بل والأماكن التي يتموضع فيها وقوفا، أو جلوسا... كما يختلف تأثير الجسد الأنثوي بالضرورة عن تأثير الآخر الرجل، وهكذا. وغني عن القول أن المعاني التي يطرحها الجسد الفرد، تختلف عن تلك التي يتخذها نتمعة علاقته بالأجسام الأخرى اعتبارا واعتمادا... الخ.

وقد توقفنا طويلا عند مفهوم المحاكاة باعتباره المدخل الذي لابد من عبوره عند الحديث عن الفن التمثيلي. إلا أنه لابد من الإشارة إلى أن جسد الممثل قد يكون إما جسدا محاكيا، يقلد بدرجة، أو بأخرى، صورة ما واقعية، باستخدام تقنيات وأوضاع حيائية locality أو يكون جسدا تمثيليا، اكتسب دلالة أكثر عمقا، بحيث يتحول إلى صورة، أو رمز ما فني له جمالياته الخاصة، مقطوعة الصلة بالواقع المباشر. وفي هذه الحالة فإنه يكون في حاجة إلى استخدام تقنيات حركية أكثر فنية من تلك السابقة، أو فننقل تقنيات لا اعتيادية بالمرة.

وعلى هذا الأساس يمكن أن نقسم التقنيات الحركية عموما إلى تقنيات اعتيادية، وأخرى لا اعتيادية. وهما يتعلق بالتقنيات الاعتيادية تدرج التقنيات، الأساليب الحركية التي يستخدمها الممثل ضمن مجموعة التقنيات الحركية المجازية، إلى جانب الحركات والإشارات اللفوية/الاتصالية الخاصة، التي لا تهدف إلى تحقيق معنى مباشر، بقدر ما تشير إلى معنى، أو معان أخرى باطنية، أكثر عمقا... وهي بهذا تختلف عن الأساليب الحركية التي تستخدمها خارج المسرح، ولكنها تدخل إليه عند التجسيد الواقعي لحياة الشخصيات... وهي تنقسم بدورها إلى نوعين: حركات مجانية، وحركات نفعية، وهو ما نفضله فيما يلي:

أولاً، التقنيات الحركية اليومية، وتشمل جميع الحركات التي نستخدمها في حياتنا اليومية الاعتيادية، خلال ممارسة النشاط الحياتي التقليدي.

(أ) الحركات المجالية (الخالية من الفرض): والمقصود بها كل الحركات، والإشارات المصاحبة، أو المساعدة، التي نستخدمها أثناء الحديث العادي، أو في لحظات الانشغال، وهي حركات عامة وشخصية في الوقت نفسه، إذ إنها قد لا تختلف من شعب إلى آخر، ولكنها تتميز ما بين شخص وآخر، فلكل منا لزمة خاصة أو لازمات (حركات متكررة) يستخدمها بصفة مستمرة، إلى درجة أنها قد تصبح وسيلة لتعريف شخص ما (كممة إيجابية، أو سلبية).

(ب) الحركات النضمية: وهي حركات متمسكة عنى تعمل واحد، رتيبة غير مختصة بشخص بالذات، ولا بد من أن تكون آلية بالنسبة إلى الفرض المقصود منها... وهي الحركات، أو النظم الحركية، التي نعرف على استخدامها عند أداء أنشطة معينة: مثل تناول الطعام أو الشراب، أو المشي، أو الكتابة، أو أداء الأعمال المعينة المختلفة، وأيضاً بين جماعات معينة (جماعات مهنية مثل الحدادين - النجارين - الصيادين - الخ. أو جماعات عرقية مختلفة، وكذلك بين جماعات، أو فئات، طبقية اجتماعية معينة...).

ثانياً، التقنيات الحركية المجازية، وعلى عكس سمة المباشرة الواضحة في النوع السابق، نجد هنا نوعاً معيناً من الحركات، التي تبدو كمفردات لغة خاصة، قد لا يفهمها - أحياناً - إلا أهلها بالذات، وأيضاً فإن مثل هذه التقنيات تندرج منقسمة إلى مستويات ثانوية فمثلاً هناك:

(أ) الحركات والإشارات اللغوية/الاتصالية:

١ - ونقصد بها تلك التي تشكل - مع اللفظ - وسيلة من وسائل التواصل الإنساني، التي يبرز فيها بشكل خاص دور الإيماءات، التي يصدرها الرأس، والأطراف، والهدان، والأصابع، حيث نلاحظ وجود عدد من الإشارات، والحركات المترادفة مع كلمات، أو جمل معينة، وأيضاً البديلة لبعض الكلمات والجمل: مثل علامة النصر (حرف V)، وعلامة التأكيد، أو الموافقة OK... وهي إشارات انتقلت من محليتها - بين الأمريكيين - لتصبح

إشارة عالمية مع الانتشار العالمي للنموذج الأمريكي في السلوك خلال السنوات الأخيرة، ومن خلال السينما الأمريكية بالطبع (كوسيلة من وسائل الهيمنة الثقافية).

٢- وهالك ما هو معروف أيضا من لغة الصمم والكيم، كإشارات بديلة عن اللغة المنطوقة: فهي تستطيع التعبير عن أي شيء، لكنها إشارات تجريدية، منفصلة عن الأشياء التي تعبر عنها باختصارها إياها، مثلها مثل لغة الاحتزال المستخدمة في الكتابة... وهي إشارات اتفاقية، تبادلية بين مستخدميها. وهي قدرة مكتسبة بالتعلم.

(ب) الحركات والإشارات المسرحية (الفنية):

هي التقنيات التي يخلقها جسد الممثل داخل سياق النظم الحركية التي تحكم حياته في المكان والزمان المعينين... وهي - عموماً - جميع الحركات والإشارات التي استطاع المسرح الأوروبي، عبر تاريخه الطويل، ترسيخها، كمفردات لغوية خاصة، إلى درجة أنها، وحين تستخدم في الواقع اليومي، سرعان ما تسمى أو توصف بالحركات المسرحية: مثل تلك الطرق المعينة على المشي بخطوات معينة، مع اتخاذ أوضاع مميزة للرأس، مثلاً... وكذا استخدام اليد بصورة مبالغ فيها، وما إلى ذلك من حركات تعتمد على الاستخدام المميز المدروس للجسم ككل في حدود هوائين التوازن والتناسق، من أجل تحقيق نوع من التعبير البليغ - الجمالي. ومن ثم تحقيق هارمونية متكاملة استناداً إلى قواعد التصوير الخطي، ومن بينها - أو على رأسها تحديد - قاعدة التفاضل أو (السيمفريا) القائمة على أساس اتخاذ الإنسان (الجسم البشري) وحدة قياس كلية، بوصفه النموذج الأكثر اكتمالاً للجمال، والقيم الإنسانية عموماً، ولكنه نموذج تجريدي (مؤسلب) بالطبع، حيث تتقطع الصلة المنطقية في هذه الحالة التعبيرية ما بين الأصل والصورة المجسدة على المسرح.

ثالثاً: التقنيات الحركية غير الاعتيادية؛ وإذا كانت التقنيات الحركية اليومية تهدف إلى إجراء الاتصال، والتواصل مع الآخر، فإن التقنيات الفنية المجازية تهدف (في حالة العرض) إلى تحقيق الإدهاش، وإلى تحويل الجسد من صورته اليومية، إلى صورة افتراضية كشخصية درامية... أما

التقنيات إلا اعتمادية فهي - على العكس - تهدف إلى منح معلومات... إذ تبدو كأنها رموز لغوية ندعو المشاهد لقراءتها بوصفها سردا لحكاية معينة، ولكن دون أن تستخدم الحركات التقليدية - اليومية نفسها - ومن ثم فهي تتعامل مع الجسد بصورة مختلفة تماما عن الصورة التي أشرنا إليها فيما يتعلق بالتقنيات المجازية - المسرحية، حيث يكون المطلوب هو تحرير الجسد وخلق قواعد جديدة للتوازن، وهو ما نلاحظه بوضوح في التقنية التي يستخدمها الممثل في المسارح الشرقية، وأيضا في بعض الاتجاهات والمدارس الغربية، المتأثرة بالنموذج الأسبوعي للمسرح - مثل مسرح برخت، أو مايرخولد، أو آرتو -

وفي هذا المجال يصح أن نقول: إن الحركة التي رأينا فيها التعبير البدائي عن الحياة تصبح بوساطة الإيقاع أولا - ثم الأسلوب الفني ثانيا - تمبرا فنيا راقيا عن تلك الحقائق الخافية للحياة، أو تصبح «نقطة من نضات الروح» كما يقول س. ليفار، وهو ما يشبه ما كانت عليه الطقوس القديمة، وهو نفسه ما نقصده عندما نقول «التعبير الحركي» كفنوا يدل على عملية التحسيد المادي بوساطة الحركات للتعبير عن تلك القيم والمعاني، التي تمحز الكلمات عن تجسيدها ولا تقوى إلا على وصفها من الخارج، وعملية التجسيد هذه لا يمكن لها أن تتم إلا بالانضصال الكامل عن الواقع، وذلك عن طريق الاختزال والتجريد اللذين هما أساسا هذا اللون من التعبير الفني -

٢ - الصوت... واللغة

الصوت هو كل ما ندركه بوساطة حاسة السمع، سواء أكان هو صوتا إنسانيا: لغويا (مثل الصوت الذي ينتظم حركة الحروف والألفاظ) أو أي صوت آخر يصدره الإنسان (أنين - نسيج - بكاء - ضحك...)، أو كان هو صوتا من أصوات الطبيعة الحيوانية، سواء أكان هو صوتا يصدره كائن معين، أو صوتا ناجما عن حركة من حركات الطبيعة (رعد - حفيف - خريز - هدير...)، أو حركة الكائنات في الطبيعة، أو كان صوتا صناعيا من صنع الإنسان مثل كل الأصوات التي تصدرها الآلات الموسيقية... إلخ -

ويصدر الصوت عند الكائنات الحية نتيجة لاهتزاز أوتار الحنجرة. بفعل هواء التنفس، حيث يعتبر القصص الصدري ومنطقة البطن - أيضا - هما المصدران للصوت الذي يدفع بالصوت خارجا. لكي يتشكل مع حركة آلة النطق (اللسان - الشفتين - الأسنان). فيخرج لغة ملونة بمختلف المعاني التي يريد الإنسان توصيلها إلى الآخر. وتختلف درجة شدة الصوت، وطبيعته، من إنسان إلى آخر... إذ يعتبر إحدى السمات المميزة للشخصية المعبرة عن جوهرها، وأحوالها المختلفة. مثلما تختلف اللغة الواحدة بين الناطقين بها، بحسب السمات الطبيعية (الفيزيائية) لكل شخص، وأيضا الاجتماعية، والنفسية. والفكرية... فاللغة وعاء مرن يتشكل بما يكونه الشخص، وما يفكر فيه.

وقد رأينا ما كان للصوت من أهمية بالنسبة للممثل في المسرح الإغريقي القديم... وقد كان هذا طبيعيا سواء نتيجة للمكانة التي يعوزها فن الخطابة عند الإغريق، أو لسيادة الطابع الغنائي المرتبط بالأنشيد الدينية من ناحية، وبالقصاصات المحمية من جهة أخرى... والتأمل لصورة الأبطال الإغريق يجد أن ما اتهم الغالبية هي الكلبة، كاسلاف طبيعيين لصورة أثينل/أنشاعر، وقد كان (ثيمس) الممثل المحترف الأول في هذا المسرح شاعرا أيضا، فقد قام هذا المسرح على أكتاف شعراء كبار أمثال إسجيلوس، وسوفوكليس. ويوربيدس... وكل الآراء التي حاولنا مناقشتها عن طبيعة المحاكاة وعن الأداء هي ذلك العصر، إنما تشير إلى المحاكاة/الشاعر بدلا من كلمة ممثل... وينبئنا أرسطو - مثلا - أن صنعة الدراما كانت تستخدم الوزن والفناء والعروض وسائط لازمة للمحاكاة، للتمثيل، وهذا يعني أن المسرح الإغريقي لم يكن في التحليل النهائي، سوى مسرح غنائي راقص، وهو لا ينسى أن يفرق بين الشعر الدرامي، والآخر الغنائي (الليريكا)، والثالث الملحمي... في أول تصنيف نقدي للأنواع الأدبية الكبرى.

وإذا كانت ولادة اللغة (نفسا أبعديا - دلاليا معينة) قد ارتبطت، تاريخيا، بولادة المجتمع الإنساني المظم، أو الحضارة بصفة عامة، كما قد ارتبطت بميلاد العقل البشري المفكر، المتعالي، القادر على ضبط أفكاره وتنظيمها في أساق معينة؛ فإن هذا كله ما كان له أن يتم - بالطبع - لولا تلك الخاصية المعبزة التي تتمتع بها اللغة، من حيث كونها شيئا مجازيا

لا يدل على نفسه، أو لا يعني شيئاً في ذاته، وإنما يشير إلى شيء آخر (غائب، أو حاضر - عادي، أو معنوي). وهي إشارة ضمنية متفق عليها بين المتكلم والمخاطب. فالمجاز هو الأجنحة التي لا غنى عنها للتحليق في فضاء الإبداع المفتوح. وما كان للإنسان أن يصنع حضارته بواسطة الاستدلال العقلي المباشر فقط، دون الخيال. فالوجود ليس ما تراه العين وتدرسه الحواس الظاهرة فحسب، إنما هو مركب شامل من المحسوسات والمجردات، الوقائع والأحلام معا. فإلى جانب الأشياء المنظورة التي يدرك الإنسان وجودها فيخلق عليها أسماءها ومعانيها، وجدت دائماً آفاق الأشياء والظواهر اللامنتهية التي دعت الإنسان إلى أن يسميها، أو يمررها تعريفاً مجازياً حتى يسهل عليه التعامل معها.

وباختصار - كما يقول جانشف - «كانت ولادة اللغة تعني في ذاتها ولادة الصورة الشعرية، إذ كانت تعني ولادة التفكير المجازي لدى الإنسان»^(١٥١). وفي المقابل فقد كان من الطبيعي - فيما بعد - أن يفرد الإبداع الأدبي، خاصة، والفني بصفة عامة بهذا النشاط الذي يحاول تعريف ما هو خيالي. لا مادي، بالعلمي. وذلك بواسطة ما هو محسوس من أصوات ورسوم وألوان وأنغام... إلخ. من ناحية أخرى، فإنه من غير الممكن - كما أشرنا من قبل - أن نفصل دور كل من اللعب والعمل معا في تطور الشعر والدراما، فهما، ولاشك، مصدران أساسيان من مصادر الفنون الإيقاعية. كالشعر والرقص والموسيقى، التي تُولف في تناغمها ووحدتها المفضي الحففي للفن الدرامي. وهناك من يرى أن عنصر الإيقاع، هو وحده الذي لعب الدور الحاسم في تطور الشعر، حتى قبل ولادة الصورة الشعرية ذاتها، أي بوصفه ترديدا صوتيا صرفا: «التعبير المباشر عن الوجدان كثيرا ما يتبدى على هيئة ذلك التوتر الشكلي، الخيالي، الذي سميته الإيقاع، أو الوزن، وهو ما يحكم الشعر بصفة خاصة أكثر مما تتحكم فيه التوجهات الموضوعاتية (التيماثية) المهيمنة على فنون السرد المختلفة. كما يقول مايكوفسكي: «إن الإيقاع هو قوة الشعر الأساسية، طاقته الرئيسية، وهو غير قابل للتفسير».

ولو عدنا لتأمل ظرفية التطور الاجتماعي التي حكمت تطور الإبداع الشعري لدى الإغريق (فلايد من أثينا مهما طال السفر) في تلك العصور التهيبية، التي شهدت مولد التراجيديا «من روح الموسيقى» - بتعبير نيتشه -



فقد لا نقول هنا القول السائر إن التراجيدين قد ولدت من رحم الشعر الملحمي الهومييري (نسبة إلى هوميروس) كما يقول شيوخ النقد، وقد نتساءل بناء على طابعها الغنائي/الموسيقي: ولماذا لم يأت ميلادها مثلاً من رحم الشعر الغنائي. أم أن الصلة بين الدراما والملحمة هي فقط في الموضوعات، والقيمات، والشخص الأسطورية المؤصلة في الملحم الكبير؟

والأغلب أن الشعر برسته، ملحماً وغنائياً ودرامياً، قد ولد من رحم أكبر وأوسع، وأكثر خصوصية. أي الرحم الحاضن للقنون قاطبة، وهو الطقس الديني. فقد كان فعل السرد [الشعري، أو الإيقاعي آنذاك] - كما يقول جانتشف أيضاً - هو عين الفعل السحري المقدس: أو الطقس، أو الشعيرة؛ ومن ثم كان المجاز، والفصوص، والرمز الشعري مرادفات للاستعارات والرموز الشعائرية، فما كان يكشف عنه ذلك السرد لم يكن أسرار الطقس، الواقعة تحت بند التحريم، ولكنه المفزى الكامن وراء الأحداث، وأسباب وقوعها - كما يؤكد بروب^(١٥٤) - وهكذا فما كان يحكي من أساطير مصاحبة للطقوس، أصبح يحكي عنها في صيغة الملحمة، بينما تخلقت الدراما لتحكي - بواسطة الفعل - عن الحاضر ذاته، عن الحياة الدنيوية خارج الطقس، وإن لم تبعد بعيداً عنه، فقد ظل العنصر الديني الطقوسي في الخلفية هو الإطار اللازم لأي نوع من أنواع الحكى، حتى لو كان درامياً^(*). فالشاعر الدرامي - حسب قول جوته - يعالج الحدث بوصفه حاضراً مكتملاً، على العكس من زميله الملحمي الذي يعالجه بوصفه ماضياً مكتملاً... فالدراما هي فن اللحظة الراهنة، حتى لو كانت الأحداث مستمدة من التاريخ، فهي تقدم الآن وهنا على مشهد من النظارة.

ومن هنا تتبدى تلك الأهمية القدسية التي منحتها بعض مدارس التمثيل للكلمة بوصفها عصب فن التمثيل، ولإلقاء بوصفه أداة التوصيل الرئيسية، والمهارة الأولى التي يجب أن يتحلى بها الممثل، وهكذا يصبح جمال الصوت واتساع مساحته هما الميزة الأكثر تأثيراً للممثل - لدى هؤلاء - في حين أن جمال الصوت يكمن في دراميته، وقدرته على التلون بالوان الحياة ذاتها (في عرف فن التجسيد الواقعي). ومن ثم في قدرته على

(١٥٤) من الواضح أن الشعائر السردية الشفهية صمد التاريخ - لم تتصلح حتى يومنا هذا إلاعلام من سلطة الماضي واستبداداً، حيناً على سبيل الإضاحية التي لم شو على الإعلام من سلطة الاستبداد به نصف المؤلة

توصيل خصائص الشخصية، وانفعالاتها في المواقف المتأينة خلال السياق الدرامي الافتراضي... ولا ينفي هذا أهمية أن يتحلى صوت الممثل بالوضوح والقوة، في ظل الشرطيات المسرحية، التي تلزمه بتوصيل صوته إلى آخر مقعد في صالة المشاهدين، حتى في أحوال الهمس.

ومن ناحية أخرى، فإنه يمكن أن يكون لصوت الممثل الخاصيات التشكيلية نفسها التي للجسد... فقد يكون صوتا مستقيما، أو منحنيا، أو متعرجا، حسب الحالة والشخصية... فالصوت المستقيم، الذي يمضي على وتيرة إيقاعية واحدة، لابد من أن يصيب المشاهدين بالملل، بل إنه قد يصل بهم إلى حد التوم (كما يحدث مثلا في أغاني الأمهات التي تهدد بها أطفالهن الرضّع)... أيضا فإن الصوت الخشن، المعتدل في استقامته، غالبا ما يعمل طابعا ذكوريا، موحيا بالثوة وبالسيطرة، بينما يعمل الصوت المنحني، الناعم، جهة الرقة والأنوثة. وغني عن الإشارة هنا العلاقة الوثيقة بين الصوت والإيقاع، بل قد نجد ترادفا بين الكلمتين في التراث النقدي العربي، في تحليل الشعر والفاء

وللصوت - كما للحركة - تقنيات متعددة يستخدمها الممثلون، وفق المدارس والثقافات المختلفة التي ينتمون إليها. فهناك تقنيات صوتية معقدة - يومية، وأخرى محاذية - فنية، كما أن هناك تقنيات صوتية غير اعتيادية (مثل تلك التي يستخدمها الممثلون اليابانيون)... وأخيرا، فإن درامية الصوت المسرحي تفرض على الممثل أن يعد صوته بحيث يكون جازما دائما لفتورينات مختلفة. بحيث يبدو جازما، متكسرا، في التراجيديا، أو يكون ليّنا، حادا في بعض المواقف الهزلية، علاوة على التباينات اللانهائية بين الأعمار والحالات والطبائع والمواقف الإنسانية المختلفة... وفي الجملة أن يكون متناسبا مع الظروف المنخلة التي يعيشها مع كل شخصية، وهي الظروف التي يمكن استخلاصها من خلال دراسة وتحليل أفعال الشخصية داخل النسيج الدرامي العام.

■ - الكلاسيكي والرومانسي... قوالب الأداء

«إن الفن القديم، وفن العصور الوسطى، مهما كان محدود الإمكانيات أحيانا، أو تواضعا من حيث وسائل التعبير، أو خياليا من حيث المواضيع أحيانا أخرى... كان يتنفس الصدق، وكان (شريفا) دائما...»^(٥٣) هذه

حقيقة يؤكدنا تاريخ تطور الفن، وبالأخص تاريخ العصور المعاصرة
بالكلاسيكية الجديدة... ففي الوقت الذي ظهر فيه رجل مسرح حقيقي مثل
موليير في فرنسا، واستطاع الاستفادة من الزخم القمعي الشعبي المخلوط
ببقايا تراث الكوميديا ديلارتي العظيم، والمشحون بحرارة عروض مهرجي
وحياة الأسواق، وتقنيات الكرنفال المركبة... «ففي سوق سان - جرمان كان
موليير يشاهد عروض الفارص Farce الشعبي، المرحّة تحت المظلات القنينة -
وكيف كان الهلوانات يدورون على فرع الطبول، وتقر الدفوف، وكيف كان
يستحوذ الحاوي وشاقي العلات الجوالان على اهتمام حشد كبير من
الجمهور...» في هذا الوقت تكون السطوة قد تمت للنوع التراجيدي الجديد،
الناشئ تحت رعاية البلاط الملكي، الذي يحاول عينا استنساخ التراجيديا
القديمة، طبعا بعد تزييفها من روحها، أو من مضمونها الطقوسي، الشعائري؛
ولنتأمل ما الذي يمكن أن يحدث لو تم استنساخ الأسلوب الخطابي، المنغم،
الرنان، والوقفات (الحسّنات) البطولية الثابتة، والحركة الواسعة في أضيق
حين، وغيرها مما كان يعد ضرورة للتمثيل الشرطي في المدرج الإغريقي
القديم، ليماد تقديمها فوق منصة مسرحية داخل علبه إيطالية وفق شروط
تقنية مختلفة، بل ومتناقضة بالمرّة؟ قد تكون النتيجة شيئا مثيرا للسخرية،
تجعل من ذلك الذي كان يوما تراجيديا، جليلا، مُسَخّا، أو أضحوكة!

وقد رأينا كيف وضع العصر الشكسبيرى اللبنة الأولى لما نعرفه اليوم
بفن الممثل، وكيف ظهرت منذ ذلك الوقت إشكالية الازدواج، أو المفارقة، بين
التقنية والإلهام في عمل الممثلين/التراجيديين الكبار... همع سيادة
الكلاسيكية كاتجاه (باعتبارها سلاح أنظمة الحكم المطلق الشمولي بالدرجة
الأولى)، استقرت معايير النظام العظيم، والخضوع الصارم، والوحدة
الشكلية الشاملة... وهو ما يؤكد بالضرورة على انتصار قيمة قوالب المهارة
الفنية المجربة، والشك في كل ما هو عموي، حدسي، ومن ثم في كل تجربة
جديدة، قد تكون نتيجتها اهتزاز الثقة فيما هو قائم بالفعل (فليس في
الإمكان أبدع مما كان).

وهي ظل هذا المناخ لا بد من أن تنهض قائمة الرياء والكذب والمزلف
للسلطة خوفا وطمعا... وهكذا تنشأ الفخامة المصطنعة، المتكلفة، والقوالب
الإنشائية الطنانة، فارغة المحتوى، وتسمح بممارسة الحقيقة الحياتية، والصدق

الفني. وتضعد قيمة الفردية، وتتضخم الذات المشمولة بالمعطف الملكي. وتتفتح في طرق الحصول على الإعجاب والتصفيق الزائف بابتداع طرق، أو قوالب stereotype (كليشيهات) للمرض، بداية من الاستهلال البارز، وانتهاء بالختم المدوي. وهكذا يولد من إلقاء المونولوج الفردي، ليكون هو مضمار الإبداع التمثيلي بمعزل عن حياة الدور، والشخصية في الظروف التخيلية. ولا تعني هذه الإزاحة المتعمدة للشخصية الدرامية سوى سطوع نجم الأنا الفردية، أنا الممثل، السيد، الذي لا يتلون، أو يتحول عن مكانته... فهو لا يترك نفسه - كقصتي الكوميديا - عرضة للتآكل علانية - بتعبير سارتر - ويترك لخيال المشاهد العنان في تجسيد ما يراه، أو بمعنى أدق ما يسمعه، من كلمات خياليا. وكما يقرر ديدرو «فالناس لا يأتون إلى المسرح كي يشاهدوا بكاء، وإنما كي يسمخوا خطابا ينتزع بكاهم»^(١٥٢). وبالطبع كان يجب أن يسود هذا المعصر ممثلون بارزون، أو نجوم عظام تميزوا جميعا بقدرات خاصة في الإلقاء، وبالذات في فن المونولوج الفردي. فاهم وثائق فن الممثل في تلك الفترة هي ما نجده لدى ممثلي (الكوميدي هرانسيوز) مثل بريفييل (١٨١٢) وداونكور (١٨٠٩) وتالما (١٨٢٥) وأيضا بينوا كوكلان (١٨٨٦)... والمفارقة الكبرى هنا أن هؤلاء جميعا، وغيرهم، من نجوم الأرستقراطية لا يدركون كونهم أدوات الزينة الخارجية لوجه الأرستقراطية المعجوز - كما يرى جيرتسن بعمق - بل «قشرة الموبيليا» أو كما نقول «وردة في عروة النظام... ففي الوقت الذي يدوخ فيه رأس القبان بالتصفيق الحاد، فإن النظرة الواقعية - من جانب أهل عصره - إليه لا تراه سوى ككاتب، مرءاء يقول ديدرو: «إن من يطرح نفسه في المجتمع، ويملك الموهبة التمسدة هي إرضاء "الجميع، ينمحي. ولا ينتمي إليه شيء يميزه ويجعل البعض يشغف به، ويجعل البعض الآخر يتعب منه. إنه يتكلم دوما، ودوما يتكلم جيدا، إنه مداهن معترف. ومما لاق كبير، إنه ممثل كبير»^(١٥٥). بل إن كلمة كوميديان comedien الفرنسية، التي ظلت تستخدم بدلا من كلمة ممثل actor في أغلب الأحيان تعني قاموسيا: ممثلا - مناققا - مرثيا - مقلدا! ولنستمع إلى رأي ديدرو ثانية حين يقرر «إن ما يفضيني هو أنه من بين كل أولئك الحائزين بالفعل موهبة هي يتبوع ثري وخصب لمواهب أخرى، يعتبر الممثل اللطيف والممثلة الشريفة ظاهرتين نادرتين جدا»^(١٥٦). فهل كان هذا مجرد رد فعل شخصي تجاه مواقف «غير لطيفة» وأجهته هو والدات؟

لكن الصورة ليست بهذه القناعة على طول الخط (وإن كانت تداعيات هذا الوضع الذي وصل إليه الممثل آنذاك هي ما تقاد المسرح إلى عصر سيادة الممثلين من كبار النجوم): فقد أصبح الممثل مادة طازجة على مائدة البحث النظري لأول مرة، وطرحت بعمق قضايا الأداء، ولو من وجهة نظر كلاسيكية واحدة، ترى خطورة أن يحس الممثل ولو بظل المشاعر التي يعرضها، وكان هذا بالطبع هو الأساس النظري لقن العرض، كما يسميه ستانيسلافسكي - هي انتظار ظهور جيل المخرجين الكبار لكي يمهّدوا المسرح إلى الواقع الحي، ولم يكن هذا ليحدث إلا مع ظهور الطبيعية، ومن ثم الواقعية كمذهب فني. أما قبل هذا فلم يكن هناك إلا ركام من الوثائق والملاحظات الشخصية التي دونها بعض الفلاسفة عرضاً، أو خصيصاً عن أداء ممثل ما، أو مسرحية ما. ويبرز هنا بحث ديدرو Le Paradox Comedien مفارقة الممثل^(*)... فعلى الرغم مما يبدو من أن الميلسوف قد أنشأ بحثه هذا (كراما لموهبة ممثلة بعينها (لا كليرون^(**)))، فإنه يقوض أبعد قليلاً من مجرد التنظير الدوجمالي، أو إعطاء النصائح المبنية على أحكام الذوق العام.

ويبدو أن التقاليد الكلاسيكية العقلانية قد عملت على معارضة كل ما ينتمي إلى المشاعر الرومانتيكية المتدفقة، والحساسية الفنية الموهبة، والأهواء الجامحة، التي جاءت بها الرومانسية إلى عالم الفن... فهذه الفضربة الرومانسية هي ما أصاب ممثلي مدرسة الإلهام عند شكسبير - مثلاً - وإن كان كوكلان يدعي غير هذا بقوله: إنه ربما لم ينجح كل من شكسبير وموليير في طرد الأنا الذاتية من مسرحياته، وطبعها، في الوقت نفسه، بطابع عبقريته العميق، إلا لأنه كان يعمل في «ورشة»، أي لأنه كان ممثلاً، «فالصراع الأساسي إذن كان بين اتجاهين - كلاهما متطرف - الموضوعية، أو العقلانية الباردة، والذاتية، ومن هنا كان من الطبيعي أن

(*) ومن مثلك تلك رسالة أجنبية حول الممثل (التي ربما هي هامبورج) أو ما شبهه المؤلفون منصوصاً عليهم من كتابات الممثلين أو كتابهم الممثل نفسه من مبدلوج هلمند الذي نشره في باريس في سنة ١٧٨٩. وقد أرسل بعض هؤلاء الممثلين أنفسهم نصوصهم في خطها. فالرسالة التي كتبها كوكلان (التي نشرها في باريس في سنة ١٧٨٩) وهي التي لا يوافق عليها المؤلف، والتي لم تحس، ولشرف صهره (الذي كان ممثلاً مسرحياً في باريس). وقد تعدّ «حيوة» الترجمة العربية لمحمد ريم، والقيم وأنهم في النص الأصلي وأجروا تكتيكية أخرى من الصفات، مخرجاً المقابلة الذاتية للنصوص التعريفية في توتره المباشر.

(**) لا كليرون (١٧٨٩-١٨٦٩) ممثلة فرنسية شهيرة، كانت في التمثيل في سنة ١٧٨٩.

يذهب التطرف بأصحاب النظرة العقلانية إلى المطالبة بطرد كل ما ينتمي إلى عالم المشاعر والأحاسيس، أو بتجريد هذه المشاعر إلى مجرد علامات خارجية تشير إليها فقط لا أكثر.

يرى كوكلان أن الازدواج هو السمة المميزة لفن الممثل، وأن «الممثل يجب أن يكون مزدوجاً: أي أن تتوافر لديه «أنا» خالقة، وأخرى تحل بالنسبة إليه محل المادة... فالأنا الأولى تبتكر الشخصية الفنية (بالصورة التي خلقها عليها المؤلف)، أما الثانية فتحقق الخطة الراهنة... ويرى أيضاً، وهو يشرح هذه المفارقة، أن «الأنا الأولى [أنا الممثل] لا تفصل عن الأنا الثانية [أنا الشخصية]، ولكن يجب أن تكون هي التي تراقب، أي هي المسيطرة، إنها الروح... بينما تكون الثانية هي الجسم... الأولى هي العقل، الذي يسميه الصينيون الحاكم الأعلى، أما الثانية فهي بالنسبة إلى الأولى بمنزلة القافية إلى الفكرة... إنها ذلك العبد الذي يجب أن يمثل للأوامر»^(١٥٧). وهذا نفسه ما يؤكد ديدرو تكنيكياً بقوله: «ما اضطراب الصوت، وما الكلمات المجلجلة، والأصوات المنخوقة أو المسحوبة، وما تمايل الركبتين، والإغماءات، والثورات الفاضية، إلا محاكاة بحثة، ودرس مسجل مسبقاً، وتقليد حركي مثير للشعور، ونوع من أنواع لعب القُرود الراهي الذي يحتفظ به الممثل طويلاً بعد أن يكون قد درسه، والذي كان وعيه به حاضراً في اللحظة التي نفذه فيها، والذي يترك له الحرية الكاملة لروحه ولا يأخذ منه سوى قوة جسمانية، مثله مثل بقية التدريبات»، وبالطبع، فإن عملية التصنيع الخارجي هذه، ومثل هذه التدريبات، لا يمكن لها أن تتم إلا أمام المرأة... فصرخات أُم الممثل، وإيماءات يأسه تكون «ناجمة من ذاكرته ومعدة أمام المرأة» (وقد موت بنا في البداية حكاية كوكلان عن عادة زميله الممثل ليمسيور أمام المرأة...).

وهنا قد نسأل - بلفة عصبرنا - أين دور المخرج؟ ولماذا إذن فترات البروفات الطويلة في المسرح؟ ويجيب ديدرو: «إن الهدف منها [البروفات] هو تحقيق توازن بين مواهب مختلف الممثلين، بطريقة ينتج عنها فعل عام واحد»^(١٥٨). ولكن ألا يصلح هذا الأسلوب فقط لأداء الكوميديا (باعتبارها الثابتة) بالدرجة الأولى^(١٥٩)؟

١٥٧ وهو النظام الصوري به في هذا جاك الذهبية الشهادة عندما «مر صبر» في الكوب، وهو الأثر... «يربما في غيرها»

نحن جهة أولى تبدو تلك المسافة الفاصلة بين الممثل والشخصية، التي يطالب بها الفيلسوف والممثل معا. اقرب لما يحدث عمليا في الكوميديا، دون حاجة إلى كثير من التفسير. فالكوميديا بطبيعتها فن عقلاني، والصحك بذاته هو عنصر تفريبي، يعمل على الفصل أو الإبعاد بين الضاحك وموضوعه، وكأنه ينظر إليه نظرة رواقية متحررة. من عل... و يديرو نفسه يرى أن الممثل العظيم هو ساحر تراجيدي - أو كوميدي - أعلام الشاعر خطابه. إنها اللعبة. لعبة التظاهر القارخ... ولا شيء حقيقي، أو يمت للحقيقة بصلة... وكأن هذا هو بالضبط الفن (إن كان هناك فن) الذي أثار حنق الفيلسوف أفلاطون، وجعله يطالب بطرد مفثليه من جمهوريته المثالية، متهما إياهم بالكذب وكما يقول بوال: «فالمسافة بين الممثل وشخصيته تنمو، أو تنضال، وفقا للأسلوب المسرحي الذي ينتمي إليه، ففي الدراما التقليدية، أو هي التراجيديا تتفلس تلك المسافة. بينما تزداد في الكوميديا، أو في القارص Farce إنها مسافة ضئيلة لدى الممثل، كبيرة لدى المخرج...»^(١٥٩).

إن هذا كله إنما يعني شيئا واحدا هو سيادة ظاهرة القوالب التمثيلية الثابتة (الكليشيات) المعدة سلفا لكل دور. أو لكل شخصية. على حدة وحفظها، مما يجعلها باردة، خالية الروح. أو مرفقة على أسوأ تقدير... وهي الظاهرة التي تزيد فعاليتها مع ثبات ريزرتوار (برنامج عروض) الفرقة. ولكن هذه القوالب الجامدة هي ما قد يحاصر فن الممثل، ويمنع عنه تنفس هواء التجديد الإبداعي المشرق، أو كما يقول هواز الساجر: «إن موقف انهاره الفنية، المجربة، والواقعة ليس هي الحقيقة سوى امتلاك لمجموعة من الأساليب التقنية المكونة، والثابتة، المرافقة لتنظيم دقيق للدور، الذي اختص الممثل بذاته، وكلما كان تحديد الدور أكثر رقة. كان امتلاك الممثل له أكثر كمالا. وكانت دائرة الشخصيات التي يستطيع الممثل تجسيدها، ومجموعة التقنيات التي يستعملها أكثر ضيقا»^(١٦). فأدوار المشق مثلا يكون لها نسق معين ثابت حركيا وصوتيا، بحيث تُثبت تلك النظرات الحاملة. وانحناءات الأهداب، والجفون، وتورد الوجوات، مع أوضاع/وقفات معينة (جستات) لليدين والجسم. علاوة على المشية، والجلسة، وبالطبع يكون لكل موقف من مواقف المشق أوضاعه (جستاته) الثابتة من لقاء، أو وداع وغيرهما. وهكذا الحال مع المواقف والأحوال المختلفة... أيضا فقد تكون القوالب مصنوعة للشخصيات الشهيرة، والتكررة في ريزرتوار المسرح مثل شخصية الأمير هاملت، أو الأمراء عموما... بحيث تتحول الشخصيات الدرامية الديناميكية إلى أنماط جامدة يتأقلمها الممثلون من جيل إلى جيل.

٥ المخرج... ومدارس التمثيل

١. المخرج والممثل ... علاقات ملتبسة

من المعروف أن الاهتمام بالبحث العلمي المنهجي في فن الممثل، في المسرح الغربي بالطبع، لم يكن ليبدأ بالفعل إلا «...» مع ظهور المنطق الطبيعى للأداء في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وتحت تأثير روح البحث العلمي المزدهرة، التي أفرزت عددا متزايدا من الأدوات والوسائل العلمية الدقيقة، وعملت على تطويرها بهدف استكشاف وتحديد أبعاد العالم الطبيعى...^(١٦) وقد كان من الضروري أن يستجيب لهذه النقطة القادة الجدد للفن المسرحي، أي المخرجون، الذين غدا أمر هذا الفن رهنا بما يضيفونه من جديد على خارطة التطور التي بدت كأنها توقفت، حتى ذلك الحين، عند نقطة معتمة بدت كأنها النهاية. وهكذا أصبح المسرح (قلعة التمثيل العتيقة) أشبه بالعمل الذي يبحث فيه مخرجون عظام (مثل: أ. أنطوان، ك. ستانيسلافسكي، مايرخولد، ب. برخت وغيرهم) عن حلول عملية وبطريقة تلك

إن هذه هي الإمكانية الوحيدة المتاحة لنا؛ أن تظهر ههنا أكاديم ارتي. وميرخولد، وستانيسلافسكي وجرونوفسكي. ويرجى... وأن عشارين يجر هذا وجين التحسيسة هي المكان الذي تعمل فيه

بيشبروك

الإشكاليات التي تفرزها الطبيعة التناقضية للممثل، كل وفق فلسفته الجمالية التي ينتمي إليها ويدافع عنها في ذلك المناخ الهادر هدير الآلات التي غيرت وجه البشرية القديم!

والأصل في وظيفة المخرج أنه هو المبدع الكلي للعمل الدرامي، أي المؤلف والممثل ومصمم الإطار المادي للعرض (السينوجرافيا) بما فيه من ملابس وديكور وأقنعة... إلخ. فقد كان هذا هو الوضع الطبيعي في المسرح الإغريقي القديم، وهكذا كان كبار المسرحيين أمثال شكسبير، أو موليير... ومن هنا فإن التسمية الحقيقية لهؤلاء هي أنهم رجال مسرح، وليسوا مجرد حرفيين، أو تقنيين، بالمعنى الضيق للكلمة. وكلمة الإخراج في أصلها الفرنسي الشائع هي كلمة ميزانسين المعربة نفسها Mise en scene (حرفيا: يضع في مشهد)، التي نستعملها بصورة مختزلة إلى رسم الحركة... وهو ما يعني عملية تحويل النص (من حياته المثالية على الورق) إلى حياة مادية، مجسدة على خشبة المسرح. وكما هي الحال بالنسبة لفن الممثل، فإن فن الإخراج يظل مستقصيا على الإمساك به، أو حصره والحديث عنه إلا أثناء الحدث المسرحي نفسه، وبمعاونته... ومن هنا فإن أي تحليل جمالي للعرض المسرحي، يعتبر هو نفسه إعادة إخراج لما تم تلقيه من العرض^(١٦٢).

ولعل الأهمية الكبرى لفن الإخراج اليوم تكمن في أنه وعلى الرغم من أن الأساس المعتبر للمسرح هو المؤلف، ومن أن الجسد الأساسي للمسرح هو الممثل الذي يحمل في ذاته (كإنسان حي) ما هو كامن في النص المسرحي، إلا أن قدر المسرح اليوم، ومسرح الفن أيضا، ليشتغل بالمخرج بدرجة كبيرة، إذ إنه هو من يجمع في يديه كل هاتيك العناصر التي لا يكون هناك مسرح من دونها^(١٦٣).

فمن البدهي أن نلاحظ هنا أن حركات التجييد الكبرى في المسرح كانت ترتبط دائما بأناس من هذا النوع، هذا المؤلف/الأديب. مهما كانت عبقريته الذي يجلس في برجه العاجي. كما يقال. واليعيد عن خشبة المسرح بما تقتضيه من شروطيات تقنية، ومن تقاليد أداء، ومخططات التشكيل الحركي، وتصميمات الديكور بألوانها وتكويناتها، لن يبدع في النهاية سوى نصوص أدبية خالصة، يصعب أن نتصور أن يكون لها تأثير ما على حركة تطور الفن

المخرج... ومدارس التمثيل

المسرحي، وحتى الممثل/ النجم، الذي قد لا يكون سوى بقاء جميل، مزهو بألوان صوته ورشاقة حركاته، ولا يعطي أي اهتمام لما يمكن أن يملأ به الرأس الفارغ، من علوم ومعارف فنية، وثقافية، عميقة... لن يكون في النهاية سوى هذا الذي اختار أن يكونه، وسوف يعيش ويمضي بلا أي أثر ملموس... بل إن المخرج المقطوع الصلة بعالم الأدب وجمالياته، مهما كانت براعته في تصميم الميزانسينات، الذي لا تشغل باله قضايا جوهرية مثل المكان المسرحي، ونظريات الأداء، والدور الاجتماعي السياسي للمسرح... لن يقدم هو الآخر سوى عروض جميلة غالباً ما تذهب أدراج الرياح بعد انقضائها، ولن يكون له أي تأثير على مسار الحركة المسرحية التي ينتمي إليها.

وقد مررنا على ذلك الرمان الذي ساد فيه على خشبات المسرح الغربي عصر كانت السطوة فيه للممثلين/ النجوم... حيث لم يكن هناك احتياج للمخرج المحترف، معلم التمثيل، بل للممثل/ المخرج، الذي كان من الطبيعي أن يدس أنفه في كل شيء، من النص حتى ألوان الديكور والأزياء ومخططات الحركة، لكي يجعلها جميعاً على مقياسه هو أي لكي يجعل من نفسه بؤرة الاهتمام، ليجرد أنه النجم، ولكن الحقيقة أن تطور المسرح وتحديثه كان ينتظر دائماً ظهور تلك العبقريات الكلية، التي تمتلك موهبة الإبداع الشامل، والمؤسس تفكيرها على أسس فلسفية - جمالية واضحة، فالمادة أن يكون لهؤلاء وجهة نظر عميقة فيما يبدعون، وأن يكون لعملهم أهداف أبعد من مجرد العرض والسلام.

وحتى عندما أفلت قليلاً نجوم كبار المخرجين في المسرح العالمي، ظهر في سنوات ما بعد الحرب، في أوروبا وأمريكا، كثير من الجماعات المسرحية، التي حاولت تمويض هذا النقص الفادح في ظهور العبقريات المسرحية الكبرى، وذلك عن طريق اتباع أسلوب العمل الجماعي تأليفاً وإخراجاً وتهيئلاً... وحتى في هذه الحالة، كان لابد دائماً من وجود القائد، المنظم، المبدع لهذه الجماعة أو تلك، فعلى هذا الأساس قامت المعامل، والمختبرات المسرحية المهمة مثل: مختبر المسرح الصغير في بولندا بقيادة جيرزي جروتوفسكي، وفرقة المسرح الحي في أمريكا بقيادة جوليان بيك وجوديث ميلانا، وغيرهما من الفرق المهمة مثل مسرح الشمس في فرنسا... إلخ.

وهكذا فلم يكن ظهور وظيفة المخرج في العصر الحديث يعني فقط تراجعاً لدور المؤلف، صاحب الكلمة العليا في الفن الدرامي، أمام كل هذه الرؤى والنصير الجماعية التي جاء بها المخرجون تفسيرا، أو تأويلا، للتصوص المحفوظة والخالدة... بل إن ظهور المخرج كان يعني تحول ظاهرة الممثل/ النجم مع الميلاء الجديد لفهوم الفرقة الفنية الموحدة، ومن ثم لفن الممثل نظريا وعمليا... فالممثل الذي كان يعمل فيما قبل بصورة اجتهدية، تعتمد بشكل أساسي على حجم موهبته وتأثيره في الجمهور، من ناحية، وعلى فهمه هو، وتفسيره لدوره، من ناحية أخرى، أصبح عليه العمل ضمن فرقة متكاملة، وخطة واسعة يجب الالتزام بها، لتحقيق تفسير موحد للنص هو تفسير المخرج القائم بعمله كصاحب الرؤية أيضا، إلى جانب دوره كمعلم تمثيل.

فمع ظهور أول المخرجين، ويقال إنه كان لوود ميتنجن «أول من أدخل فترة التدريبات الطويلة قبل المرض، وجعل ممثليه يتعاملون مع الثياب والعناصر، وكل تفاصيل الإطار المادي [السينوجرافيا] منذ البداية... إذ لم يكن مهتما بما يقدمه الممثل الفردي»^(١٦١)، ظهرت في عالم الفن الدرامي المدارس المختلفة في فن الأداء التمثيلي، وهي المدارس التي يمكن جمعها تحت ثلاثة اتجاهات رئيسية حسب اقتراح ستانيسلافسكي هي: الصنعة، فن المرض، فن المعايضة. والصنعة هي ببساطة فن الأداء التقليدي، الذي يعتمد على استخدام أساليب ثابتة في تقليد المشاعر الإنسانية من الخارج صوليا أو حركيا، إنها ببساطة ليست أكثر من الكذب، الذي يعتمد على جمال صوت الممثل، ونطقه وشكل حركاته بصورة مزوقة، معسولة، وباهرة أيضا... أو هي تقديم الدور في المسرح بصورة تقريرية... أي قراءته حسب أصول اللفظ. في أشكال من المعالجة المسرحية الثابتة،^(١٦٢)

أما فن المرض فيعتمد بشكل أكبر على معايضة مشاعر الشخصية للوصول إلى شكل الأداء، لكن هذه المعايضة تتم بين الممثل ونفسه، في التدريبات الأولى، وأمام المرآة - كما أسلفنا - فيما يقدم للمتفرج ظلالا لمشاعر الشخصية، أو إيحاء خارجيا، بها دون اندماج كامل فيما يقدمه.

وهي كل الأحوال فإن الأمر يختلف كلية، بين كل من الصنعة وفن المرض عن فن المعايضة، أو التجسيد الواقعي، الذي يتطلب من الممثل تسخير خياله، وأدواته الإبداعية كلها، لتحقيق الصدق الفني من خلال الإحاطة على الفرضية

الأساسية هنا: أنا لست الشخصية، ولكن ماذا يحدث لو أنني كنت مكانها؟ وهي العملية التي تحدث تحت سمع وبصر الجمهور كل ليلة عرض... فإذا كان ممثل فن العرض يتدرب بشكل أساسي على تصنيع انفعالات، وحركات، وصوت الشخصية، فإن ممثل المعاشة يتدرب من أجل الوصول إلى تحقيق حالة الإلهام، أو التجلي. يومياً وذلك بخلق الظروف المقترحة المواتية لها، بدلاً من انتظار هبة الأقدار كي تهبط عليه من السماء ذات معاء.

ومن ناحية أخرى، فإن العلاقة القامضة بين الممثل والمخرج. تتحرك مدا وجورا بين هذه الاتجاهات الثلاثة. ففي فن الصنعة يكون دور المخرج تلقينياً بحثاً، لكونه صاحب الخبرة، الذي ينقل إلى ممثليه كيفية أداء أدوارهم حرفياً (وغالباً ما يفعل هذا بالتمثيل لهم)، بينما ينحصر دوره تماماً في فن العرض، إلى مجرد مشرف على التنفيذ، حيث تكون السلطة للنجم/الممثل. أما الدور الحقيقي الملموس له فيكون من خلال أسلوب المعاشة، حيث يعمل هنا بالفعل كمعلم، أو مدرب، للممثل بحل له العمل. ويستخرج منه أثنقاط التخطيطية التي تحدد مسار الفعل، ويضع له المشاهد التجريبية (الإتيودات) المساعدة في البحث عن طبيعة الدور الذي يلعبه. ثم يعمل على تحضير الجو النفسي، والملاهي، العام الذي تتحرك فيه الشخصوس.

٢ - الواقعية السيكولوجية: الداخل - الخارج

لا ترتبط الواقعية كاتجاه في الفن المسرحي بكاتب، أو مخرج، من رجال المسرح الحديث (مسرح القرن العشرين) مثلما ترتبط باسم كوستانتين سيرجيفنس ستانسلافسكي، وطريقته، أو منهجه في الواقعية السيكولوجية. فهو أكثر من حققوا، بجدارة، صفة العالمية بصورة عملية. وليس مجرد لقب يضيفه إلى اسمه مواطنوه أو محبيوه افتخاراً، والمهم هنا هو أن ستانسلافسكي حاز مكانته تلك، ليس بسبب عروضه التجريبية الرائعة، أو آرائه السياسية الساخنة، ولكن لأنه كان ويعتق أول معلم تمثيل حقيقي، أي أول من اعتلك طريقة أو منهجاً في تدريب الممثل. وقد كان ميلار منهج ستانسلافسكي هو خطوة مهدت لها جميع خطوات التطور السابقة للممثل الجمالية للواقعية الروسية خلال القرن التاسع عشر، فقد جاء إبداع المنهج

تأسيساً على أفضل ما في التقاليد الفنية الروسية (تقاليد إبداع الفنانين الروس العظام: بوشكين، جوجول، شيكين، أوستروفسكي، ل. تولستوي...) . إلا أنه يبدو أن التأثير الخاص في الصياغة الجمالية لنظرية ستانيسلافسكي هو ما كان لكتابات تشيخوف وجوركي الدرامية، وهي الواقعية التي تختلف بالمرّة عن الطبيعية التي كانت قد سادت المسرح الأوروبي حتى ذلك الوقت، والتي فرضت على الكل مناهضتها لما فيها من سطحية وشكلية فارغة، وكما يشهر ستانيسلافسكي بهذه الواقعية "... لم تعد هي واقعية البيئة، أو الصدق الخارجي السابقة، بل واقعية الصدق الداخلي في حياة النفس البشرية، واقعية المعيشة الطبيعية التي تماس بطبيعتها مع مشارف المذهب الطبيعي الروحي..." .

في أولى مراحلها الفنية كان ستانيسلافسكي (ككل المبتدئين) يقلد لعب العديد من الممثلين الكبار، فقد عُقب في صباه عشرات الأدوار الكوميديّة القنائية الراقصة في الفوديفيلات، والأوبريتات التي كانت تقدمها حلقة الهواة التي كونتها عائلته... وكان لهذا ميزة أنه سرعان ما أدرك أن تقليد النماذج الأخرى مهما يكن فإنه يقود إلى الكليشيهات، وأن البحث في الحياة والطبيعة هو ما يقود الفنان - عبر طريق واسع - إلى الفن الحقيقي المتسم... وهكذا قرر ستانيسلافسكي رفض الأسلوب الحماسي - الخطابي للتمثيل من أجل مدخل أكثر واقعية، يركز على القواعد النفسية لتطور الشخصية، وعلى هذا الأساس أقام منهجه/طريقته، من خلال عمله في مسرحه، مسرح الفن (١٨٩٨) في موسكو، ولكن ما حقيقة هذا المتهاج، الذي أورثه ستانيسلافسكي تلامذته في العالم أجمع، وليس في روسيا وحدها؟

يتألف المتهاج (الذي نشرته اللجنة العلمية المشرفة على تراث ستانيسلافسكي في ثمانية مجلدات باللغة الروسية) وفق الخطة التي وضعها ستانيسلافسكي نفسه لمؤلفاته من مدخل وقسمين: المدخل وهو كتاب «حياتي في الفن»^(٦)، حيث يعرض فيه منطلقاته الأساسية في الفن المسرحي، معتمداً على تجربته الذاتية. ويتألف القسم الأول من جزأين بعنوان (عمل الممثل مع نفسه) وهما: أ- إعداد الممثل في المعاناة الإبداعية

(٦) «التي ترجمها إلى العربية الأستاذ جورج خبطة في الطبعة الأولى» .

[الداخلية] ٢ - في المعايشة والتجسيد [الخارج] - والقسم الثاني: هو كتاب «عمل الممثل مع دوره» أو (إعداد الدور المسرحي)^(١٦٤). هذا عدا أبحاثه وكتايباته النقدية في الفن المسرحي، وفن الأوبرا، وأيضا رسائله. وتختلف الطريقة، أو المنهج، عن غالبية الطرق المسرحية السابقة عليها في كونها لا تطلع إلى دراسة النتائج النهائية للإبداع، ولكن إلى تمييز الدوافع المؤدية إلى هذه النتائج أو تلك... فمن خلالها تحل مشكلة السيطرة الواعية على العملية الإبداعية اللاواعية، وتتبع خطوات عملية التجسيد العضوي التي يجريها الممثل للشخصية... والمهم أنها لم تكن مجرد نظرية صرف، بمنزلة عن التجربة الكلية الإبداعية والتعليمية لـ «ستانسلافسكي» نفسه ومسرجه، وقد سماها «ستانسلافسكي» «فن المعايشة». ولا يعني هذا المصطلح، الذي عانى التباسات كثيرة، أن يفقد الممثل نفسه في الشخصية. بل يعني ما أشرنا إليه من عملية ولادة، أو خلق الممثل «شخصية إنسانية جديدة، على أساس من صفاته الفردية الخالصة...» أي يخضع الممثل ذاته، وأفكاره ومشاعره لجميع دقائق، وخصائص إنسان آخر...» كما يقول كيدروف. فالصدق الذي يسعى إلى تحقيقه الممثل وفقا لهذه الطريقة، ليس هو بالمرءة الصدق الواقعي، بل هو الصدق الفني «الذي يؤمن الممثل بوجوده في نفسه، وفي أذهان وقلوب غيره من أعضاء الفرقة... فالصدق والإيمان متلازمان في الوجود، ومن دونهما لا وجود للعمل الخلاق على المسرح»^(١٦٥).

والأسلوب المباشر لتحقيق الصدق والإيمان في نفس الممثل على خشبة المسرح، هو الانغماس في سلسلة متواصلة من الأفعال الفيزيولوجية/ البدنية البسيطة، وليس التهويم في أفكار ومشاعر غامضة يحاول الممثل - عبثا - تخليقها داخليا... فاستدعاء الصدق العضوي، أو الإيمان بهذا الصدق في مجال الطبيعة الفيزيولوجية، أسهل منه بما لا يقاس في مجال الطبيعة الروحية...^(١٦٦)، إذ يعمل الجسد هنا كمصيدة للشعور، أي أن عمل الممثل

(١٦٤) سبر ما إلى العهد العظيم الذي مدله المرحوم - شريف شلكر المسرح والباحث العربي السوري في ترجمة عبير القصص إلى العربية عن الروسية - أن كل المؤلف من صبح صادق لستانسلافسكي هو الجزء الأول من القسم الأول والمتوجه - خصوصا عن الإيلديبا، وهو ما أدى لاعتد طويته - إلى اعتبار أهم مفهوم، وشأنه المنهج ستانسلافسكي عن جانب المسرحيين العرب.

يبدأ من الخارج إلى الداخل وليس العكس كما كان شائعاً لفترة طويلة، وقبل أن يهتدي ستانسلافسكي نفسه إلى أسلوب التحليل بالأفعال ليصبح هو القضية المحورية لطريقة ستانسلافسكي، فالفضل هو الأداة التعبيرية الرئيسية للممثل، والمادة الأساسية لقائه. أو كما يقول هو: «كل لحظة فعل ترتبط بشعور محدد، وكل شعور يستدعي بدوره فعلاً محدداً... عندما تسجلون منطق وتتابع الأحداث، سيظهر لديكم حط الشعور الذي تبحثون عنه...»^(١٦٨). وكما يشرح ستانسلافسكي نفسه: «عندما لا يعرف الممثل من أين هو قادم، ولأي سبب هو موجود على خشبة (في كل لحظة من لحظات الدور) فإن ما يقوم به سيكون شعوراً، وليس فعلاً نموذجياً. فالإنسان إذا لم يتحدث في الجوهر، سيقع في الشكالية والطبيعية، وهذا هو التمثيل الميت... فكل ما هو غير مبرر، وغير ملائم للجوهر يعتبر شكلياً».

فبعد فترة طويلة من العمل في إعداد الممثل وفقاً للأسلوب السيكولوجي (البدء من الداخل) خلف طولة تدريبات الضراعة، اكتشف ستانسلافسكي أنه لا يمكن إخضاع المشاعر والأحاسيس الداخلية للممثل لمراقبة العقل، وتأثيره على طريقة (أنا أريد أن أحزن... إذن فلتدر التروس الداخلية... وتحترق أعصابي!). فالعاشقة هنا غالباً ما تكون ضعيفة وشكالية، ولا يمكن الاعتماد عليها... ومن ثم (وكاي فلان حقيقي عظيم) أدرك ستانسلافسكي أن عليه تعديل اتجاه منهجه بالكامل ليصبح (من الخارج إلى الداخل) وفقاً لاكتشافه الجديد للفعل البدني/الفزيولوجي باعتباره نقطة الانطلاق في تخليق الشخصية، ولم يكن هذا سوى استجابة طبيعية من جانب ستانسلافسكي - المحافظ بطبعه - لمعطيات التطور الفني، والاجتماعي في روسيا آنذاك (في السنوات التي تلت قيام الثورة، والاتحاد السوفييتي)... ولا يبقى هنا سوى الأسلوب. إذ كيف يمكن البدء مع الممثل من الخارج من دون دور مكتوبة؟ إنه الارتجال (إذن الوسيلة الناجحة، التي اكتشف ستانسلافسكي أهميتها كقوة دافعة لخيال الممثل، فهو ساطة الارتجال يصبح من الممكن أن يعمل خيال الحسم الممثل في خلق (الإحساس الواقعي بحياة المسرحية والدور)... وهكذا يكون الطريق قد صار مفتوحاً للدخول إلى الحياة الباطنية/الداخلية للشخصية بصورة أكثر عملية، وأكثر صدقاً.



وهكذا فقد كان هدف ستانسلافسكي الأساسي هو حل المفارقة القائمة في فن الممثل: الوهم - الحقيقة، الخيال - الواقع بطريقة هو - أي بالانتصار للواقعية، للحقيقة السيكولوجية، بتطويع الشخصية الخيالية لكي تصبح شخصية واعية من لحم ودم، بوساطة خلق حياة الروح الإنسانية من روح الممثل نفسه، في قميص الشخصية... وكما يقول عنه ديفيد ماجرشالك فإن المبدأ الأساسي لنظرية ستانسلافسكي في التمثيل هو أن عمل الفنان ليس شعيرة تقنية، أو لعبة (دعنا ننظر)... فهو بخلاف ذلك عملية طبيعية، عمل خلاق طبيعي، من كل الوجوه، يشبه مولد كائن إنساني، ولا سيما في هذه الحالة الخاصة: الإنسان. الدور^(١٦٩).

وقد أضربنا من قبل إلى أن ظهور هذه الطريقة في الأداء الطبيعي لم يكن - في التحليل النهائي - مصادفة تاريخية. إذ جاء متوافقا مع حركة تطور العلم الحديث بداية من ظهور علم الجمال على يد بومبارتن في منتصف القرن الثامن عشر، ومرورا بالنظرية النسبية. ونظرية داروين، حتى اكتشافات علم النفس مع فرويد. وبشكل خاص نظرية العالم بافلوف الروسي حول الارتباط الشرطي... وفي ظل هذا ظهرت الدعوة إلى ضرورة استجابة المسرح لهذه المبادرة العملية وذلك بأن يتحول إلى شيء أشبه بالعمل العلمي، الذي يبحث في السلوك الإنساني، والمقدمة على المسرح بصورة واقعية علمية دقيقة... فلا يكفي أن يصور المؤدي المشاعر بل يجب عليه أن يعايشها^(١٧٠).

٣ - العودة إلى اليانصيب أو المسرح مرة أخرى

قد لا يكون فن المرض، الذي أشار إليه ستانسلافسكي مرارا، هو الأسلوب المعارض تماما للأسلوب الطبيعي في الأداء، بقدر ما تكون المعارضة الحقيقية ممثلة في الاتجاهات المسرحية الحديثة، التي ظهرت في سنوات العشرينيات من القرن العشرين، والتي أنتجت ما يعرف بنظرية التمسرح، أو الميتا - مسرح meta-theatre، سواء عند الشكلايين الروس، أو المستقبليين، أو حتى عند أصحاب مسرح اللاعقول (العبث)... وسواء في نظرية المسرح اللعبي التي طورها وأرسي قواعدها النظرية برتولت

برخت... فهؤلاء جميعا يتشاركون في الهدف وهو نزع فتاع الاعتمادية، أو الألفة، عن الوجود، وتعرية الوجه الرامحالي القبيح للحضارة الغربية الحديثة. ووضح حالة الاغتراب، والاتواصل ما بين الأنا والآخر التي يعيشها إنسان هذه الحضارة الحديثة.

وقد وجدت هذه الفرضية خير تصوير لها في درامات الكاتب الإيطالي لويجي بيرانديللو^(٩) الذي سخر نموصه المسرحية من أجل بحث ازدواجية الوجه والفتاع، الإنسان والمرأة... (مثال بنت شخصيات تبحث عن مؤلف - الليلة ترتجل...)، إذ يبدو أن مفارقة الممثل قد صارت معادلا طبيعيا لمفارقة الوجود البشري، خاصة عندما يكتشف أفراد مجتمع ما أنهم قد تحولوا إلى مجرد أدوات، أو تروس صغيرة في آلة كبرى تسحق الجميع بلا رحمة، من أجل حفة من كبار الأثرياء، أصحاب الشركات، والمصالح الكبرى... (وهو الوضع الذي يصوره شارلي شايلن مثلا في فيلم العصور الحديثة...). ويكتب بيرانديللو: «عندما يحيا إنسان، فهو يعيا ولا يرى نفسه... يضع أمامه مرآة واجعله يرى نفسه من خلال عملية انحية... تجده إما أن يدهش من منظره المرسوم قبالة، أو يشيح بعينه بعيدا حتى لا يرى نفسه، أو يصبق على صورته بدافع من الاشتزاز أو بحكم قضته ليحطمها... وخلاصة الأمر ينشأ نوع من الأزمة... هذه الأزمة هي مسرحي»^(١٠).

والميتا - مسرح مصطلح اقترحه أبولينيوم ليفني به مجموع المشكلات المرتبطة بالمسرح، التي تدور حول المسرح نفسه، أي المسرح الذي «يتحدث» عن نفسه، أو يعرض نفسه بنفسه... وهي صياغة جديدة بشكل ما للصفة القديمة «المسرح داخل المسرح» التي نجدها عند شكسبير مثلا في هاملت، مثلما نجدها عند كالدبيرون، بيرانديللو، جينيه (الخدمات)... حيث يكون على الممثل أن يمثل وضعيته هو بالذات كممثل، بجانب تمثيله لشخص مستمدة من الواقع، حين تتكشف اللعبة، وتنمحي المسافة الفاصلة بين الخشبة والكواليس، ولا يعود هناك أسرار - بتعبير بيتر بروك - وينهار الحائط الرابع، الوهمي - المفترض بين الممثل والجمهور، وكأنما عادت الدورة من جديد إلى النابيع لكي يصبح المسرح مثلما كان في الأزمنة القديمة... طقسا جماعيا

(٩) لويجي بيرانديللو ١٨٧٦ - ١٩٣٦ مسرحي إيطالي مشهور من كتاب العصور الحديثة أثر أعمق الفيلسوف المسرحي المعاصر. وتناوب من خلال مسرحيته الأكثر شهرة استحضار شخصيات عظمى من التاريخ.

مشاركاً. وإن اختلفت طبيعة الطقوسية هنا، وتنوعت عن الطقوسية القديمة باختلاف توجهات المخرجين من العرض السينمائي، إلى فن العرض الخالص... إلى السيكو دراما... إلخ، وهي طريق البحث عن المسرح الخالص يعود إلى الظهور معنى المسرحية Theaterlite ليصبح هو الشعار الثوري لمسرح تلك المرحلة اللاحقة من تاريخ الفن التمثيلي، التي تمتد حتى اليوم، بكل ما فيها من تنوعات وتناقضات بين الاتجاهات والنزعات المختلفة، فالمسرحية (أو العرضية بتعبير آدموف) هي عملية إسقاط تلك الحالات والصور الداخلية التي تهب العالم المحسوس خفاء وغموضه، تظاهرات اللامرئي، لغرية المضمون الذي يحتفظ في داخله بجذور الدراما الأولى^(١٧٢).

٤ - البيو - ميكانيك: الخارج - الداخل

البيو - ميكانيك Biomechanics هو مصطلح يشير إلى باب من أبواب العلم الحديث، المختص بدراسة الخاصية الميكانيكية للأنسجة الحية الأعضاء، ولكيان عموماً... وقد استخدمه هيسولد مايرخولد (١٨٧٤/١١/٩ - ١٩٤٠/١١/٢) لشرح نظم الإعداد الفيزيقي/اليدني للممثل، بهدف أساسي هو الإنجاز العاجل للمهام المكلف بها [الممثل] من الخارج [من المخرج]...^(١٧٣)، وهي النظم التي قامت على أساس مناقض بالكامل لنهج الممارسة الداخلية عند أستاذه ستانيسلافسكي... فقد رأى مايرخولد أن الطريق الوجداني إلى الدور يجب أن يمر من خلال اصطياذه من الخارج أولاً ولو أن الأستاذ قد عاد فاستخدم هذا الطريق ليميد به الحياة إلى مبعده.. بينما كان التلميذ أيامها يعاني التجاهل، في أواخر سني عمره، من جانب السلطة السوفيتية، التي اكتشف ستانيسلافسكي المحافظ تزييقها الواقعي منذ ميلادها، في حين تجرع التلميذ المتهور سمها ضمت في معتقلاتها.

كان مايرخولد ممثلاً في أستوديو مسرح موسكو الفني، ومثل أكثر من دور في مسرحيات ستانيسلافسكي... ثم استقل بنفسه ليخرج ويمثل في المسرح الدرامي الجديد، على نهج المعلم الأول نفسه وبشجيعه، إلى درجة أن الأستوديو دعاه ليعير لاحقاً خاصاً به، لكن النتائج لم تلق التجاح الجماهيري المنتظر... فخرج مرة أخرى إلى المسرح نفسه مستقلاً من جديد... ولكن هل كان الخلاف

بينه وبين معلمه هو فقط حول نقطة بينهما يبدأ الخارج أم الداخل في عمل الممثل؟ بالتأكيد لا... فقد تميز مايرخولد أثناء عمله مع ستانيسلافسكي بكونه ممثلاً كوميدياً هذا، وبخاصة في الأدوار الجروتسكية، وكان هذا مزاجاً مختلفاً تماماً عن المزاج الـ ستانيسلافسكي المأساوي (الذي أثار حنق الكاتب تشيخوف عند إخراج ستانيسلافسكي أولى مسرحياته، فصرخ: ولكني كتبت كوميدياً). وعندما خرج من الاستوديو اكتشف الاتجاهات الحديثة الجديدة في الكتابة المسرحية، وأخرج مسرحيات لكبار الرمزيين من أمثال هاوبتمان، وميتزلنك... وكان هذا بالضبط أول معول في جدار الواقعية السيكولوجية... ثم أطلق الفنان أفكاره الشكلانية (المستقبلية) الجديدة، وأعطى اشترطيات المسرحية الخارجية الأهمية الأولى في مسرحه على حساب الممثل... وهكذا أصبح على الطرف النقيض نهائية من مدرسة المهج بكاملها.

كان مايرخولد من أنصار شاعرية المسرح، وسعى نحو المسرح الخالص، باحثاً عن ينبع المسرح... وبالتالي فقد عارض الأداء الطبيعي، وسعى نحو أداء من نوع مختلف، أداء شرطي، وكان من أوائل من حاولوا بعث التقاليد المسرحية القديمة... تقاليد الأسلبة، والأقنعة التي يفرضها الطابع الاحتفالي للمسرح... ومن هنا كان اتجاهه للمسرح الرمزي، حيث تختفي الشخصيات الطبيعية، وتكون الأولوية للرموز والإشارة والحركة... فقد رأى أن الكلمة هي ترشيدية على نسج الحركة، حتى قاده بعثه إلى ينبع المسرح الشعبي، وتقنيات التهرج الجروتسكي، والأقنعة... وأيضاً إلى تقاليد المسرح الشرقي، لتحقيق الطابع التزييني المطلوب، ونزع الطبيعة تماماً عن المسرح.

لم يكن الممثل عند مايرخولد أكثر من عازف فيلهارموني، يلتزم بالنوتة الموسيقية المدونة له، وبالتعليقات الصارمة للمايسنرو (المخرج)... فقد رأى مايرخولد في الممثل مجرد أداة آلة حية، تقوم بتنفيذ مهام محددة بمساعدة الموسيقى التي تعمل لديه كحامل إيقاعي يعمل على ضبط الزمن مثلما هو الأمر في المسرح الشرقي، الذي لا تتوقف فيه الإيقاعات الضابطة لعمل الممثلين^(١٧٥). ومن البدهي إذن أن يكون عمل الممثل هنا أقرب إلى فن العرض، الذي يمنع على الممثل معيشة الشخصية، ويطلبه بالاحتفاظ بآثاء الذاتية من أجل المراقبة الواعية للأداء... فالممثل الذي يترك نفسه لتطوق التداعي السيكولوجي، قد لا يقدر على حمل الشطوط المسرحية، وأنها

الزمن. ومن ثم الإيقاع (الزمن السحري كما يسميه مايرخولد) وهو ما يتعاوض تماما مع دقة حسابات المخرج مايرخولدي... ومن هنا كانت أهمية دور الموسيقى في عمل الممثل عند مايرخولد، فالخلفية الموسيقية ضرورية للممثل لكي يتعود على الإنصات لحركة الزمن فوق المنصة... (١٧٦). مفهوم الإيقاع في العرض المسرحي هو واحد من القواعد الأساسية للمسرح عند مايرخولد، بل إنه هو القاعدة الأولى بلا شك. إنه الحاكم الأمر بالنفسية للممثل، ومن ثم فهو يستعمل مفهوم ضبط النفس في توصيف حالة الممثل فوق الخشبة، باعتباره «ميدا كامنا هي طبيعة كل فن... كما لو أن «اللاحرية» هي جذر كثير من فضائل التقنيات التعبيرية فأمامها تتكشف الحرفة الحقيقية...» (١٧٧). ومع ذلك فقد آمن مايرخولد بأهمية الارتجال كتقنية تمثيلية عريقة لا غنى عنها لأي ممثل، ولكنه ارتجال داخل الخط المرسوم... وهكذا يصنع مايرخولد بنفسه ازدواجية جديدة يراها شرط ارتقاء حرفة الممثل. إنها ازدواجية ضبط النفس والارتجال كقاعدتين متلازمتين لعمل الممثل فوق الخشبة! وهي المفارقة التي تمنع الممثل بالفعل عن عرض أداءه الذاتية، وبخاصة في مثل هذا النوع عندما يكون مطلوبا منه معايشة كاملة للشخصية التي يمثلها.

لقد عشق مايرخولد فن الأداء وكل ما هو مسرحي صرف، ولكن من منظور موسيقي، وهو ما دفع معارضيه إلى اتهامه بالشككية، الطابع المميز للموسيقى، وكان بالضرورة على عداوة تامة مع المحاكاة بمعناها الساذج؛ التقليد... ومن هنا كان انحيازه للارتجال كتقنية لتداعي الخيال الحر، ولكن داخل الحدود الصارمة لميزانسين المخرج، وأيضا من هنا كان إيمانه الكامل بفرادة فن المخرج الجروتسكي كنموذج للحرفية التمثيلية الصرفة... وقد مثلت هذه المصادر الأساس الذي قامت عليه طريقة البيو - ميكانيك في تربية الممثل: الانضباط الدقيق لحركة الجسم، المرونة البلاستيكية العالية... فالحاوي - مثلا - يدل على الأهمية الخاصة لفن الممثل: التعبير بالإشارة وحركة الجسم، لا في الرقص وحده، بل في كل وضع مسرحي أيضا... ولمسوف يتمكن ممثل المستقبل في غمرة من الفرح لزاء بساطة الثبل المهتب، والقيمة الفنية العظيمة لأساليب التمثيل القديمة - الجديدة أبدا - عند الممثلين الكوميديين (البهلوانات - الممثلين الأيمانين - الحواة والمهرجين -

الموسيقيين المتجولين... إلخ) سوف يتمكن - بل يجب عليه ذلك إذا كان يريد أن يستمر ممثلاً - أن يفرق بين اندفاعه الانفعالي، وحرفيته التمثيلية... وأن يحيطهما بالأطر العقلية للتمثيل القديم،^(١٧٨)

والخلاصة أن البيو - ميكانيك هي منهج إعداد ممثل من نوع خاص... ممثل حركي، أو إيماني بالدرجة الأولى. وهو ما ستجده أيضاً عند برخت، وأغلب اللاحقين... إذ يبدو أن الحركة والتعبير الحركي قد صارا من ضرورات العرض المسرحي الحديث، في مواجهة احتمالات اندثار النوع المسرحي برمته أمام سطوة الوسائط الدرامية الحديثة... فمن الممثل عند مايرخولد ليس هو إبداع شخصيات بقدر ما هو إبداع أشكال بلاستيكية جديدة في الفضاء الزماني - المكاني للعرض المسرحي، وهو ما يعني بالضرورة ظهور قوة/طاقة لكائن حي يجب حسابها وتنظيمها، وهو ما يوجب دراسة علمية للبيو - ميكانيك... فتمارين البيو - ميكانيك تعمل على تحضير الممثل لأداء التجسّات المشفرة (الكودية) اللازمة للأوضاع - الهياكل المحددة، كما تعمل على التكييف الأقصى لمخطط الحركة (الميرانسين)^(١٧٩)... وهو ما يسرره مايرخولد بقوله: «ما نحن سوى آلات [بمعنى] أن كل حالة سيكولوجية مرهونة قطعاً بمعالجات فيزيائية/بنية معينة. فإذا ما وجد الممثل الوضع الصحيح لحالته الفيزيائية، فإنه سيبلغ حتماً الاستثارة المطلوبة، التي ستنتقل بدورها للمتفرجين جاذبة إياهم إلى أداء الممثل»^(١٨٠).

■ الإبعاد/التغريب... الممثل - الشاهد

الإبعاد، أو التغريب، أو الانسلاخ alienation هي التقنية التي ابتدعها اصطلاحياً^(*) - برتولت برخت كأسلوب للتمثيل ضمن أساليب المسوَّحة، يؤكد من خلاله الممثل على مسرحيته، نافياً أي إيهام من أي نوع بأنه هو الشخصية الممثَّلة... وهي كمصطلح تعني اقتراب الاغتراب، أو نفية، عزله، سلبه غرابته وشنوده كحالة إنسانية عامة، وبالتحديد كوضع اجتماعي اقتصادي، وليس كحالة تمثيلية (أي كمقارعة) تشير فقط إلى المسافة القائمة بين الممثل والشخصية. والتغريب يسمى للتأكيد على فصل الشخصية عن

(*) المرة الأولى التي ظهر فيها مصطلح «التغريب» كانت في عام ١٩٢٥ - بعيداً عن مصطلح الإبعاد.

المؤدي بواسطة سلسلة من العواطف، أو الوقفات، التي تثير دهشة المتفرج، وتغير عقله. بدلا من إثارة خوفه وشحن وجدانه. وهكذا فالممثل حين يعمل على تقريب الشخصية التي يقدمها يحاول قدر الإمكان تقريب الواقع نفسه، بحيث يبدو ما هو طبيعي. أو مألوف. نراه كل يوم ونعتقد في ثباته. يبدو شيئا غير طبيعي. أو لا مألوف. يستحق منا نظرة جديدة، متأملة. فهذه الطريقة فقط يصعب علينا تصديق تلك الأفكار المجردة. أو عالم المثال حملة، ويصبح من حقنا الرفض أو الاعتراض على ما كان يقدم لنا قليلا بوصفه ناموسا لا يقبل الشك.

كانت دعوة برخت هذه للعمل ضد الاندماج العاطفي. ومحاولته كسر الإيهام، والتخلي عن المفهوم الأرسطي السائد للمحاكاة. في حينها صدى مباشرًا لصعود فلسفة المادية الجدلية، وتجلياتها في الفن والأدب، ومن هنا كان استخدامه لمصطلحات من نوع المسرح الديالكتيكي، أو التقريب... بل إنه يمكن ملاحظة العلاقة المباشرة فيما بين مصطلح الاغتراب/النفي، واغتراب الاغتراب/نفي النفي ومصطلحات الجدل المادي (الديالكتيك)... فبحسب هذه الفلسفة يكون الإنسان في المجتمع الطبقي كائنًا مفترى، لا يملك ذاته، أو قوته، ولا جهده. وبالتالي يكون من الطبيعي أن يتحول الفن في أيدي الطبقات المسيطرة، إلى أداة للهيمنة الاجتماعية على عقول الناس، ومن ثم يصعب عليهم فهم ما يجري عليهم من استغلال، والتفكير في تغيير الوضع القائم.

وهكذا رأى برخت المسرح الألماني السائد آنذاك، بوصفه مسرحًا يعمل على تخدير الجمهور، لكي يقبل الأوضاع السائدة، ويتكيف معها، وذلك من خلال التماهي مع أقدار أبطاله/ممثليه والرضا بما يحدث لهم، والاستسلام لما يجري عليه من تطهير، ومن ثم كانت دعوته الثورية تلك ضد المسرح الأرسطي/الاندماجي. ولأن الممثل هو الأداة الرئيسية في تحقيق تأثير التطهير. وهو من يستقطب الجمهور إلى مصيدة الاندماج معه. كان الجزء الأكبر من دعوة برخت منصبا على تغيير تقنية التمثيل السائدة، والبحث في تقنية جديدة تحول الممثل من شخص يعايش الأحداث والشخصيات، إلى مراقب، أو شاهد يدلي بشهادته حول وضع الشخصية، ومواقفها، لكي يستثير المتفرج نحو التفكير بمصيره هو شخصيا. فقد كان لا بد له أولا من إزالة اغتراب الممثل عن ذاته. قبل التفكير في إزالة الاغتراب الجماهيري... وهو

نفسه هدف منهج ستانيسلافسكي، ولكن الوسيلة تختلف باختلاف الهدف النهائي... هذا الاختلاف بين برخت وستانيسلافسكي يتجلى أساسا لا في أسلوب التمثيل في حد ذاته، بل في الهدف الذي يسعى التمثيل إلى تحقيقه، فهو في حالة برخت هدف معرفي تعليمي، وفي حالة ستانيسلافسكي هدف عاطفي، تطهيري... (١٨١)

ففي الوقت الذي سعى فيه ستانيسلافسكي لإزالة اغتراب الممثل، بتقريب المسافة بينه وبين الشخصية، أي بوساطة الإيمان في تحقيق الاندماج، هذا العقل السيكولوجي الصعب كان برخت يتساءل: وهل هناك مبرر كامل للاندماج؟

فقد رأى برخت فيما توصل إليه ستانيسلافسكي معالجة ساذجة جدا، ذات طابع سطحي، وأن الاندماج يمكن استخدامه فقط أثناء التدريبات الأولية باعتباره أسلوبا للمراقبة (١٨٢)، ووجه لمنهجه نقدا حادا كطريقة ذات طبيعة صوفية، وتقديسية: «هالنفوس البشرية تبدو هنا - تقريبا - في الوضعية نفسها التي تظهر بها في جميع النظم الدينية فالنفس يتحول إلى ملقن ديني، إلى تناول عشاء رباني، لقد سحروا المشاهدين، وشجنت الكلمة بشيء ما صوفي... أما الممثل فقد أصبح «خادما للفر» أو قل تحول في الحقيقة إلى «رقية». زد على ذلك أنه ضبابي، وغير عملي، أما المشاهدون فقد حصلوا على الاتصال [البركة] وكانهم تلامذة المسيح في عهد العنصرة... (١٨٣)» وأن كان قد رأى فيها بعض العناصر التقدمية مثل كونها طريقة، أو منهاجا، وأنها تصلح كوسيلة لمعرفة أكبر بالناس والشخصيات، وأيضا لإظهار التناقضات النفسية... وكذا لما تفرضه من طبيعة في الأداء.

إن هذه الثورة المسرحية التي تيناها برخت لم تكن بأي حال شيئا مضافا إلى شخصيته، فقد بدأ برخت حياته العملية شاعرا صعلوكا متمردا، بوهيميا، يهيم على وجهه، يحمل قينازته ويفني بصوته الأجرس للحرية وللثورة، ويبدو أن إدراكه الحسي التمييزي لجسامة المشكلات التي يعانيتها زملائه المضطرب، هو ما دفع به نحو الأفاق اللامحدودة لعنصر رواية الأحداث من منظور ساخر، يعمل على قلب صورة الواقع (المقلوبة أصلا)، حتى يمكن رؤيتها بالطريقة الصحيحة بدلا من الفرق في تفاصيلها الوهمية الصغيرة التي تقودنا غالبا إلى الضياع في زحام العواطفية الغامضة، وهو ما نأكد لديه

مع إيمانه بالنظرية انادية الجدلية، والتاريخية، وانخراطه في سلك النضال الاجتماعي ضد السلطة البرجوازية... ومن ثم فإن ما بقي بالتحديد من هذا الرجل، ليس النصوص التي كتبها، أو العروض التي أخرجها، والبيانات النظرية التي أصدرها، ولكن هذا الإدراك الثاقب للحياة والعصر الذي تعيشه، وبخجل، بين ظلماته اليوم، غير مباليين بالنبوذة التي تركها لنا برخت في قصيدته، رسالة إلى الأجيال المقبلة. فهو فتان شعر بضخامة العصر الذي يعيش فيه، ولم يرتعب تجاهه ذلك الرعب الرومانسي الذي أودى بحياة الكثير من المبدعين. ويمثل ذلك الإدراك الثاقب في أسلوب التفاعل الإيجليبي الخلاق مع مجزات العصر العلمية والثقنية، إذ لم يفت برخت - مثلاً - فرصة الاستفادة من السينما كوسيط فني جديد - آنذاك - ليقتني بها مسرحه. ويصيف إليه البعد التركيبي الحداثي الضروري لمسرح القرن العشرين، أو مسرح عصر العلم كما كان يسميه، دون أن يسمح لنفسه بالوقوف عند الثقنيات البدائية التي تجعل المسرح أشبه بلعب الألقال أمام الإيهار التقني للوسائط الحديثة. كما أنه كان أول من حمل معول الهدم ليضرب به الجدار المتيق لنظرية أرسطو في الدراما، التي لا تزال تجد من لا يرى صواباً في أي شيء عداها.

لقد جمع برخت في طريقته بين أشد العناصر تناقضاً في السياق الدرامي، ويكفي أن نسمع كلمة المسرح الملحمي (وهو مصطلح نقله برخت عن أمثاله سكاتور) لكي ندرك الطبيعة الجدلية لمسرحه، المتناقضة بالضرورة مع المستقر والثابت من تراث مسرحي عتيق. ولم تكن هذه التسمية تخرج بالمسرح عن جوهره كساحة للفعل الدرامي، وليس للسرد الملحمي، بقدر ما كانت محاولة للعودة به إلى أهم عناصره على الإطلاق، ألا وهو الكورس/ الراوي/ المني هذا الذي رأينا ما كان له من أهمية في بنية المسرح الإغريقي القديم؛ هذا في الوقت الذي يثنى فيه الواقعية النقدية كاتجاه... وهي واقعية أخرى أكثر اتساعاً من الواقعية السيكلوجية التي يقيدها منزع ستانيسلافسكي. فإن تكون واقعيًا - بالنسبة لبريخت -، معناه أن تكشف السطر عن سببية المجتمع المعقدة، وفضح الأطروحات المهيمنة، بالتأكيد على أنها أطروحة الشريعة المتسلطة... وأن تشدد على ديناميكية الحركة بشكل ملموس، ولكن عبر جعل التجريد ممكناً...⁽¹⁴²⁾ - وكما كان الأمر في المسرح

القديم كانت وظيفة النص عند برخت تكمن في مقاطعة الحركة - كما يقول هالتر بنجامين - لا الاستشهاد بها، أو دفعها للأمام... فالمسرح الملحمي، البرختي، هو مسرح إيمائي بالدرجة الأولى...^(١٨٥)، الأولوية فيه للجست/الوضع الاجتماعي، وللحركة وتقنياتها التعبيرية. وهو الأمر الذي يؤكد على عنصر المسرحية المشار إليه. فالطابع الملحمي هي الأداء يفرض على الممثل أن يظهر في أكثر من دور، وهو ما يجعله قادرا على عرض أدائه في كل مرة عرضا فنيا خالصا بذاته. وثمنا نلاحظ هنا التأثير الواضح للمسرح الشرقي، أو النموذج الآسيوي للمسرح - كما يسميه برخت - حيث استقى بفكرة من هذه النماذج. ولكنه أخضع المنتج النهائي في مسرحه لنظريته هو. فنزع عن التقنيات الشرقية كل ما يعيق بها من أفكار ميتافيزيقية، وسحر أسطوري. فقد استوعب برخت بعمق تلك التقنيات هي بنائه لمسرحه الملحمي القائم على نوع من الأسلبة والتأطير المستمر (كعناصر أساسية لتحقيق التقريب الملحمي) لحركة الممثل بحيث يغيب النص، أو يكاد، لمصلحة العرض، الذي هو عبارة عن تقاطعات مستمرة من الإيمان والحركة

من ناحية أخرى، فإذا كان تاريخ المسرح الجاد، حتى ظهور برخت، هو تاريخ التراجيديا، فإن برخت بالذات هو من أعاد للكوميديا اعتبارها، كمصدر فعال من عناصر النقد الاجتماعي. بما للكوميدي من قدرة على إحداث أثر التفريب بصورة تلقائية، بكسره للإيهام التقليدي، وتحرره، ومقتلانيته الجامحة... وهذا ما يدعم انتماء أسلوب التفريب إلى فن العرض بالذات، حيث تجد الكوميديا مكانها الطبيعي، وهو ما ينفي أيضا عن هذا الأسلوب الطابع الجهم، الكتيب، الذي أعطاه له أصحاب القصايات الكبرى، الذين ظنوا في برخت خير رفيق لعرض قصاياتهم الكبيرة على الجمهور المتعلم... وكما يقول برونك فإن «برخت يموت دائما على أيدي الأرهاء القتل».

7 الممثل في المسرح الشرقي

الوحدة في التناقض

١. مسرح شرقي ومسرح غربي

تحدثنا حتى الآن باستفاضة عن الفن التمثيلي، ولكن تحت مظلة ما يعرف بالمركزية الأوروبية، صحيح أننا نحاول الفكاهة من أسر مضاعفها الضاغطة بالارتكان إلى منطقة أو أخرى على خارطة التاريخ القديم أحيانا، أو بالإشارة العابرة إلى مساحات جغرافية أخرى شرقا، أو جنوبا. إلا أنه يجب الاعتراف بأن صورة الممثل الذي بدأنا بالسؤال عنه، والذي انتهينا إليه كانت تستند طيلة الوقت إلى إطار محدد هو الإطار الغربي المعتمد عالميا، وإن كانت هذه ضرورة واقعية، أملت الظروف التاريخية لتطور الفن المسرحي المستقر تقليديا بصورته الغربية/الأوروبية، إلا أننا يجب ألا نترك أنفسنا نتمسك حتى النهاية تحت وطأة هذه الصورة الوحيدة للتعبير الدرامي، ما رمنا نثق تمام الثقة في أن الفعل التمثيلي المزيج بطبيعته (فعل

أنجي أمانيه
أنما من هو
مذكر ومؤنت في ان واحد
إلهان في واحد
أنه يا من لنصفه الأنثوي
لبن حيوي
لبن زهر التناهي
وهو لنصفه الذكر اللون
الشاحب لزهره الكافور
رسموس

التحويل والتجسيد) هو خصيصة بشرية عامة. وهي الصورة التي لا تملك إلا أن تعجب بها. مثل غيرها من صور التفوق العلمي والفني الغربي. لكن لا بد من وقفة، أو لحظة، نلتقط فيها هواء الخصوصية الذاتية، خارج أحضان هذا الآخر المتفوق. ومن ثم كان لا بد لنا من المرور، ولو عابراً، بقيء الشرق حيث نتأمل بعمق نصف مفتوحة ممثلين آخرين، ومفاهيم أخرى للفن التمثيلي. ولن نفاجأ لو رأينا أننا لسنا وحدنا، أو أنه قد لحق بنا إلى هناك بعض من رجال المسرح الأوروبي الحديث، والمعاصرين. الذين مررنا عليهم مرور الكرام، ينهلون من فيض هذا السحر كما جديدا يعيد الحياة إلى جسد المسرح الأوروبي المحتضر. هذا الذي لم يعد سوى تلك «المحانية الباشرة، التي تدفع المرء إلى إثبات أعمال عابثة لا تفيد الأحداث الجارية هي شيء»^(١٨٦)، كما يقول أفقونان أرتو زعيم هذه الزمرة من المجددين بلا منازع.

من ناحية أخرى، فإذا كان الأثر الموحى، المهم، للشرق المسلم على الحضارة الغربية هو في مجال علوم وفنون الصوت/الكلام بصفة خاصة (مثل الف ليلة وليلة، أو غيرها من السهر والملاحم الفارسية، والعربية)، فإن التأثير الواضح للشرق الأقصى هو في فلسفة الروح والفنون الرمزية المرتبطة بها، فنون الحركة، أي في مجال التعبير المسرحي المرئي بمعنى آخر. ومن هنا قد تأثرت - مثلاً - صموية قراءة النصوص المسرحية الشرق - أسيوية، نتيجة للطابع الرمزي - الديني لهذا المسرح. ومن ثم طابعه الطقسي (الحركي - الراقص، والفناني - الإيقاعي). وهي الصموية الناشئة عن اعتيادنا التعامل مع النصوص الدرامية الغربية بوصفها النماذج الطبيعية للمسرح.

إن هذه الملاحظة البديهية البسيطة قد لا تفضل سوى أن تشير إلى وضع قائم، مقرر، بحقيقة أن المسرح الدرامي بالشكل الذي نعرفه اليوم، ومنذ بداية عصر الكشوفات العلمية والثورة الصناعية الكبرى، هو منتج غربي (لاتيني - أوروبي). حتى أن النصوص التي وصلت إلينا نحن العرب مترجمة من المسارح الآسيوية أو الأفريقية، والمترجمة غالباً عن الإنجليزية، هي في الأغلب مسرحيات تتبع النسق البنائي الدرامي الغربي نفسه، المطور عن الصورة المتوارثة للمسرح الإغريقي القديم. فما نسميه بالمسرح العالمي اليوم ليس في النهاية سوى محصلة عملية التحضيرة الثقافية التاريخية لهذا التراث الإغريقي، والروماني من بعده، والتي تمت في أوروبا منذ عصر النهضة، حتى

الممثل في المسرح الشرقي

اليوم، فقد أضحت النموذج الدرامي الغربي هو الموديل المعتمد لما نسميه بالمسرح المعاصر، حتى قبل ظهور وسيادة الفنون الدرامية الغربية الأخرى مثل السينما والتلفزيون. وتلك حقيقة لا يمكن بأي حال إنكارها واقعياً، حتى من جانب من يرفضونها بدافع العزة القومية.

وعلى الرغم من هذه اليدهية - بل ويدافع منها - فقد شهدت الحركة المسرحية في الكثير من بلدان الشرق، والعرب أيضاً، محاولات متنامية لايتعاش أنماط مسرحية قديمة، أو للبحث عن الجذور، أو الينابيع حسب تعبير أوجينيو باربا^(*) أحد رواد مدرسة البحث الأنثروبولوجي في المسرح، التي تنتمي إلى التراث الشرقي تحديدًا. ومن ثم الخروج من أسر هذا النموذج التقني، الحرفي، الذي أسس داخل ما يعرف باسم اللعبة الإيطالية حسب رؤية للعالم تقوم على منظور خطي يبدأ من الإنسان، وقد ينتهي إلى لا شيء!

وبحق عندما نقول المسرح الشرقي، لا نملك إلا أن نتعه أفكارنا وخيالنا مباشرة نحو الشرق الآسيوي، حيث تأخذنا مثل هذه الصور الكلاسيكية الأخاذة للمسرح الياباني المعروف باسم نو Nô، أو زميله الآخر المعروف باسم مسرح كابوكي، أو أوبرا بكين الصينية، أو مسرح كيكافالي الهندي العريق، حيث مازالت تعيش تلك الأشكال التعبيرية التراثية القديمة التي فتت لب العقل المسرحي الغربي المعاصر - ولا تزال - بداية من حركة الاستعمار، ومن ثم الاستشراق الحديث، أي مع هنانين مثل أرتو وبرخت ومايرخولد وغيرهم ممن حملوا مشاعل التعبير في المسرح الأوروبي الحديث... إلا أنه من المهم القول إن السطوة والصدارة اليوم في تلك المناطق الغنية لاتزالان لكل ما هو عربي، وهو ما يعني تراجع العناصر المحلية - التراثية إلى هامش الاهتمام سواء بالنسبة إلى أصحابها أنفسهم، أو بالنسبة لنا نحن القرييين إلى روح تلك الأشكال - بالطبع - أكثر من قربنا إلى الشكل الغربي السائد.

ولا شك في أن هناك الكثير من الغموض يحيط بما لدينا من معرفة بالأشكال المسرحية الشرقية الكلاسيكية، مثل أوبرا بكين، أو مسارح الهند وجنوب شرق آسيا. وأيضاً بالمسرح الياباني بنوعيه الرئيسيين نو وكابوكي، سواء

(*) أ. باربا (1931 -) مسرحي مسرحي إيطالي مؤسس ومدير فرقة مسرح "أدريانو أوسو" ويعد مسرحه هذا أحد التجارب الرائدة في المسرح المعاصر وهو مؤسس المدرسة المعاصرة للمسرح الأنثروبولوجي (A.T.S.) عام ١٩٦١م. وقد عمل لفترة طويلة مع جيرزي غروتوفسكي المخرج المسرحي البولندي - المسرح القوي.

من حيث الشكل الفني الذي تعتمد عليه هذه الأشكال، أو من حيث الفلسفة الجمالية التي تشكل الأرضية التي تنهض عليها. فعلى الرغم من أن الأساس الذي يقوم عليه المسرح الشرقي عموماً هو أساس ديني مستمد من العقيدة الشامانية،^(*) عقائد أخرى مثل زن البوذية وعقيدة شنتو^(**)، فإنه لا يمكن القول بشكل نهائي إننا أمام مسرح ديني خالص. مفلق بعيد عن الحياة الدنيوية، ومكرس لخدمة هذه العقيدة أو تلك بصفة مطلقة، أيضاً فإنه وعلى الرغم من الشعبية الرقيقة التي تتمتع بها نصوص تلك المسارح، مثل مسرح نو، فإنه لا ينبغي التعامل معها بصورة اعتيادية، مثلما تتعامل مع النصوص الغربية، فنحن هنا بإزاء مسرح إيماني - حركي بالدرجة الأولى^(***).

وقد اطلقنا في هذا الكتاب من حقيقة أن الازدواج هو الخصيصة الجوهرية للفن المسرحي عموماً. فإن هذه الحقيقة نجد تجليها الأساسي في ذلك القناع الإيماني الذي راح يختفي وراء التعبير المسرحي الشرقي، بعيداً عن عيون الرقابة الاجتماعية، التقليدية، الحادة، حيث وجد المسرح الآسيوي في الرقص الرمزي، أو التعبير الحركي المؤسلب، وسيلته الناجحة في الظهور والبقاء حياً (بينما توسل المسرح الغربي بالأدب المكتوب مظهراً وقوراً يخفي به حسيته وجسديته). فإن كان الطابع الشمولي، أو التركيبي، الذي يتسم به هذا المسرح، قد نأى بمصطلحيه عن إشكالية الازدواج التقليدية ما بين الممثل والشخصية، إلا أنه لم ينف عنه تماماً تلك السمة الجوهرية، سمة المفارقة PARADOX، أو التناقض، هنا يقوم في قلب تلك التركيبية الموحدة ذاتها، فهذا الارتباط الوثيق ما بين الفن - وبالذات فنون الرقص والحركة - والفكر الديني الشرقي، هو ما يؤسس طابع المفارقة الظاهرية، المتمثلة بفكرة المسرح الشرقي وبنائه، حيث يصبح هذا المسرح الراقص، الذي يعتمد على تقنية التعبير الجسدي الخالص، هو في الوقت نفسه أسلوب من أساليب التربية الروحية والدينية. يستخدم فيه الحشد للكشف عن حالات، أو تجليات، الروح ومعاناتها، كما هو الأمر - مثلاً - بالسمية للرقص الصوفي

(*) شنتو - عقيدة باطنية أصلية، تسمح بولادة الإلهيات بوحدة الزهور، الطيور، والولاة، المسماة الحاكم بوجهه
اسلام الهة الشمس أصلاً، من أوسيكامي، وأنت في "ترجمة كسوفية (الجمعة) الكلمة اليابانية كامي بومينس، وتلوه
براهمة، أنت في إلى "اللا" التي تمثل لهوى الشخصية من قائمة طليعة والتي تغترب في نفس الطابع مثل الحال الأشياء.
الصعود، الارتفاع، والكهف، يركز التمسك على العقيدة والولاة والإلهيات ماعداً أن التبرعات يمكن الظهور بها خلال
حقوق الشفاعة

(**) راجع بصفة خاصة كتابه "مناهضة الحركة" لـ "مناصرة" الصادر في "هيئة الخطة لصحة الثقافة" أكتوبر ١١٥

الممثل في المسرح الشرقي

المعروف لدى جماعة المولوية، أو رقصات الذكر التقليدية لدى مريدي الموالد الديتية في مصر. فالمنطق - أو القانون - الفني المحرك هنا يشبه المنطق المتعارف عليه في الكثير من فنون الشرق الذي تعرفه في الفن التصويري الإسلامي، حيث يبدو أنه للكشف عن الجوهر الذاتي لا بد من ثمرية يتخلل فيها الإنسان عن كل ما هو عرضي، كل ما هو حسي،^(١٨٧) أي أن استخدام الجسد يصبح هنا من أجل التخلص منه، أو إفائه، وليس بقرض عرضه showing، أو استعراضه.

وأضاً، فحين عندما نقول المسرح الشرقي، فإننا نعني الصورة القديمة المركبة نفسها للمسرح الشامل، التي لاحظناها لدى الإغريق، والتي يجتمع فيها التمثيل والموسيقى (الفناء) والرقص، والحقيقة أننا عندما نحاول اليوم الفصل - ولو نظرياً - بين المسرح الدرامي والرقص، إنما نتبع عادة شائعة وخطأ متداولاً، انتقلنا أيضاً إلينا فيما نقلناه من طرائق ومناهج غربية في التعبير، إذ إن التمييز بين الرقص - مثلاً - والمسرح هو من الأمور الخاصة بالحضارة الغربية الحديثة، وهو تمييز يكشف عن جرح عميق، أي عن خلل التراث الذي يجازف بجذب الممثل نحو إنكار الجسد، والراقص نحو الولع بالبراعة الفنية الفائقة (مثال الباليه الكلاسيكي) وهو - أيضاً - تمييز غريب على الفنان الشرقي، كما كان سيبدو غريباً على الفنانين الأوروبيين في عصور تاريخية سابقة^(١٨٨). فالرقص، كاسلوب أو سلوك، هو ما يشكل الإطار العام للنشاط الحركي للممثل الشرقي، من ناحية، فهو ليس مجرد حيلة تزيينية، أو تابلوه موعودات منفصل عن سياق العرض، وهو من ناحية أخرى نظام متكامل مركب من تلك الحركات المعقدة والصعبة، التي تتطلب تجديداً في وضعيـلت ووظائف الجسد نفسه، وبالتالي فإنه يستلزم تدريبات طويلة وشاقة من أجل الوصول إلى اللحظة المثالية للتعبير، أي تلك اللحظة التي تتلاشى فيها أي مقاومة للجسم، والتي يمر عنها جروتوفسكي بالاستعداد السلبي للقيام بفعل ما

ولعل من الأنسب أن نقول إن المسرح الشرقي هو مسرح تصويري بالدرجة الأولى، فـمسرح التلوين - مثلاً - هو في الأصل، خليط متوازن ما بين الرقص والتعبير الصامت، أضيفت إليه بعد فكرة وحكاية وطريقة مبتكرة للفرض، وهو شكل من الدراما يطيه متجهلاً يعتمد بنية أساسية ثابتة،

واحدة، ويلتزم نمطا مسرحيا خاصا تستحضر من خلاله على خشبة المسرح شخصيات روحية، قد تكون شياطين أو أرواحا نسائية لا شعورية، أو أرواحا للموتى، ومن هنا وضع ثبات الينية، وبساطة وعمق المضمون المتغير، تتراجع سطوة الكلمة، والفعل المسرحي. ويتفتح المجال أمام عمل الصورة بما تحمله من تضمينات لا نهائية. «فكل خطوة من قدم، وكل إيماءة من يد، تقاس وتصمم في عناية كبيرة؛ ومن ثم يتميز الممثل - هنا - بالحركات واللفظات الواهزة مع الاتزان الفائق والتام، فقد تعني الخطوة الواحدة رحلة كاملة، ورفع اليد قد يعني البكاء، وأدنى التفتاة من الرأس قد تعني نوعا من الرفض والإبتكار»^(١٨٩). فللروحانية (نفة الرمز)، والظل (الملائم لحالة القائل العميق)، والصراصة الجمالية (الموازية لمبادئ الفروسية المعروفة بالهوشيدو^(١٩٠))، تلك هي الأضلاع الثلاثة التي تشكل حدود التعبير المسرحي الشرقي، والياباني خاصة، في مقابل ثالث - الجسد - الفعل - العشق، الذي يشكل إطار ما نسميه بالمسرح الغربي اليوم.

٢- مبدأ التشخيص ومفهوم الوساطة

يعرف التشخيص في الحقل السوسولوجي بأنه عملية كاملة يقصد منها نقل أفكار وقيم الجماعة من التجريد إلى الواقع^(١٩١). ويتميز في، فإن التشخيص هو عملية نقل وتصوير لما هو لا مرئي، خيالي، عبر وسيط مرئي، واقعي. وهنا تصبح المسألة ليست مجرد تقليد، أو نسخ عن الحياة، بل هي وساطة أقرب إلى السحر، كأننا بصدد النوع المعروف من المحاكاة باسم (المحاكاة السحرية)، أي تلك التي تستهدف غاية ووظيفة معينة في الواقع، والتي نجدها في عالم ما يعرف باسم (السحر التشاكلي) الذي يعتمد على مبدأ المماثلة، أو المشابهة، حيث تتم هنا بصورة رمزية، فيكفي استحضار جزء من الشيء أو الشخص المراد مماثلته ليجري الفعل الرمزي عليه أو ضده مثل عمليات الربط والحجز والتعزيز المعروف في السحر الشعبي.

١٨٩ الكلمة اليابانية تعبر في أصلها اتجاه نحو شيء أكثر من مجرد الفروسية، أو الفنون على سبيل المثال القوس - البوتيدو تعني جوهيا - بلوانو الخاطير لحارب، - - إنها ما يقصد به صديق العدو وسنة من محاسنها - أو - جيتا فلا، طريقة لحد من (الساموراي) -.



وفي هذا العالم الأسطوري غالبا ما يكون المقام الأول هو للرمز والكناية والتمهيج وأنواع الاستعارة كافة، بينما تظل المباشرة فقط في المضمون أو هي الأغراض المستهدفة بالمحاكاة، فنحن - والحال هكذا - أمام محاكاة متعددة المستويات، فهي أولا محاكاة أفكار بفرض الإيحاء، ثم هي محاكاة عواطف بفرض المشاركة الوجدانية، ثم هي أخيرا - وبصورة جزئية - محاكاة أفعال بقصد التقليد والإقناع، وليس الإيهام الكامل بمعناه السابق، فالممارسة المكشوفة التي تتم بين الفنان وجمهوره تقوم بالأساس على فهم متبادل، عميق، وصراحة كاملة، وحيث يتوسل الفنان الشرقي بالرموز والإشارات الشرطية (المؤسلية)، فإنه يكون متيقنا تماما أن لدى جمهوره مناتيج الشفرة، فالخطاب المسرحي هنا لا يكون مرسلا مباشرة إلى أجهزة الوعي المنطقي لدى المتفرج، ولكنه يعتمد ما إلى ما تحت هذا الوعي، إلى مخزن الرموز والأنماط الثابتة، القائمة تحت عبئة الوعي - بتعبير يونج - وهو ما يؤدي إلى تحقيق التوحد ما بين الطرفين: المؤدي والجمهور.

من ناحية أخرى، فإن هذا المفهوم يقترب وتعريف فرويد لمعنى التوحد، أو التقمص، فهو يقول: «إن التوحد ليس هو ببساطة عملية التقليد أو المحاكاة، لكنه عملية تمثيل تستند إلى نوع من التشابه، أو التماثل، المستمد من عنصر مشترك يظل باقيا على مستوى اللاشعور»^(١٨١). فالتوحد يرتبط بعمليات لاشعورية، أما التقليد فيرتبط بالشعور، فالرمز الذي يكوبه الممثل عمليا هو رمز جماعي، ضارب بجذوره في التاريخ الاجتماعي، والأسطوري للجماعة. إن الحدس المستثار هنا - ضمنا - لا يتعلق بالممثل في ذاته كشخص، وإنما كحامل للاستعارة أي كنمط سيكولوجي. وهو لا يتبع خيط ألفة أو الحوار المنطقي، إنما يسمى مأخوذا بالفقرب الرثيمي هي المشاركة المسرحية وهو الإيقاع، إيقاع السرد التشكيلي، ومن هنا تأتي الأهمية القصوى التي نعلقها على الفئائية والرقص كتقنيات أساسية في المسرح الشرقي، تهدف إلى تحقيق حالة التوحد، أو المشاركة الجماعية تلك.

وإذن لنا أن نسأل الآن، من يمثل (الممثل) الذي يتخلق من حوله - ولو مجازا - جمهور مستثار عاطفيا - بالضرورة - ١٥ هل يمثل نفسه ؟ أم الشخصية - النور ؟ أم أنه يلعب دور (الشاهد) اليرختي القامض ١٥ إنه - في رأينا - ليس واحدا من هؤلاء، بل هو ذلك الوسيط بين ما هو مجرد وما هو

واقعي، وكأنه الكاهن القديم. فلا هو بالعارض، ولا هو بالداعية الواعظ. ولا هو أيضا شخصية ما كاملة الاستدارة يحاول جاهدًا الدخول (تحت جلدها)... فالوساطة التي يقوم بها الممثل الشرقي - كعقووم - تتاج مباشرة تلك العقلية المؤمنة بوحدة الوجود، ولو بصورة غير معرفة تعريفًا صوفيًا فلسفيًا. وهي الجسر الذي يوصل ما هو مقطوع بين المرئي - اللامرئي، الأعلى - الأسفل، الآخر - الذات. وكما يشير مورياكي وانايتي [مدير المسرح الياباني المعاصر] فإن صورة الممثل في مسرح النوا، والكابوكي أيضًا، هي صورة وسطية ما بين الصورتين المحددتين للممثل في المسرح الغربي... وهي صورة شكلية ليست هي الشخصية المثلة. ولا هي شخصية الممثل الاعتيادية، بل حضور للتكثيف البدني للممثل، الذي لا يعبر عن شيء في تلك اللحظة، ولكنه يجذب انتباه المتفرج^(١٩٢)

من هنا قد يمكن فهم الصلة بين الفعل التمثيلي، وطقوس العبور التي تكون مهمتها عبور الفاصل ما بين العالمين (المرئي - اللامرئي)، وهي الطقوس التي جاءت في بعض صورها مشخصة، أي على هيئة تمثيلات (حتى لو كانت هذه التمثيلات مجرد هجائيات، أو مسرحيات لادعة، بديئة) ومن ناحية أخرى، فإن هذا يعود بنا إلى تلك الفترات التي لاحظنا فيها كيف كان ينظر الناس إلى الممثلين كمخلوقات (مسيها) الجن أو الشيطان، أو وسائل لشخص خفية، لا مريئة لا وجود لها واقعيًا. وما يفعله الممثل هنا - بناء على هذا - هو نوع من الفعل شبه المقدس، ويتميز بهكولوجي. فإن الممثل يقوم بممارسة نوع من التوهم الذاتي، أو الانشطار المقصود للوعي كأنه في حالة من حالات (الحلم) استنادًا إلى تمرير له. يوجب للحلم باعتباره حالة «فقدان روح» بدائية بشكل مؤقت^(١٩٣)، لكن هذا لا يعني أبدًا أن ما يقدمه للمشاركين (الجمهور) هو مجرد تهويمات مسرحية غامضة، مجانية. فالممثل لا يكون قادرًا على هذا الدور الاجتماعي المؤثر إلا بعد مروره بمراحل طويلة من التدريب (التشقة) لكي يتعلم مجموعة الإشارات والحركات التمييزية التي تساهم في بناء الدور شكلها، وحتى هذا وحده لا يكفي لصناعة ذلك الممثل، حيث سيبدو - هي التحليل النهائي - على شاكلة المصلي المراتي الذي لا يؤدي من الصلاة سوى حركاتها الخارجية دون الدخول في حالة الوجد العميقة اللازمة لأي صلاة حقيقية، ومن هنا فإن أقل ما يجب أن يصل إليه الممثل - مثله مثل الكاهن - هو (الصفاء الروحي)،

الممثل في المسرح الغريفي

وحتى هذه المواقفة الأولية فإنه لا يصلها إلا بعد مروره بمراحل متعددة من التقنية الدائرية، والدويان في عشق عمله الشخصي. ومن ثم التخلص من شوائب مهنة العرض وأمراضها (حب الظهور، عشق الذات...) إلخ).

وكما هو واضح فإن مثل هذا النوع من التمثيل يستلزم تدريبات طويلة وشاقة من أجل الوصول إلى اللحظة المثالية للتعبير. تلك اللحظة التي تتلشى فيها أي مقاومة للجسد. لحظة التجلي. أو التأمل الباطني المتعالي. المعروفة لدى ممارسي الرياضات الشرقية مثل اليوجا والكونغ فو، أو غيرها من فنون القتال الشرقية^(١). فهذه كلها تدخل في عداد فن اكتشاف اللاموصوف، أو اللامرئي من قوى الإنسان الروحية، أو فن السيطرة على «الحالة»، في مقابل التصور الغريفي السابق المتمحور حول مفهوم «الفعل». فتدريبات اليوجا الشاقة، التي تمنح الشخص القدرة على تكثيف طاقته الذهنية والمضلية، والانطلاق في سماء الفعل من حال السكون. أو التأمل العميق، وهي المقابل لمفهوم الاسترخاء في التربية المسرحية الغريبة، القائمة على أساس من الواقعية السيكلوجية. وقد فطن بعض رجال المسرح الغريفي الحديث، مثل جرونوفسكي وبيتر بروك، إلى فعالية اليوجا كرياضة روحية عند استخدامها ضمن برامج تدريب الممثل، وبالأخص الـ «هاثا يوجا»، وهي أحد فروع اليوجا النفسية المعنية بالسيطرة على الجسم من خلال عملية التقاء الروحي. ومن المعروف أن اليوجا - كنظام لضبط النفس - تعنى بعملية التنفس لدى الإنسان، سواء من الناحية الإكلينيكية الصرفة (الشهيق والزفير)، أو من حيث الدلالات الروحية العميقة لعنى التنفس كمترادف لعنى الميلاد والموت، وللواصل مع بقية عناصر الوجود التي تتنفس الهواء ذاته.

٣. مبدأ التعبير السلبي

سلمنا بالوجود المشعن للإنسان من خلال الجسد، وتصورنا هذا الجسد/الممثل كومييط فاعل ما بين الأنا والآخر، ولكننا لاحظنا أيضاً أن مجرد التجسيد قد لا يعني شيئاً بالنسبة للممثل ما لم يمتلك حضوره المؤثر، أو طاقته الفاعلة. أما كيف تظهر هذه الطاقة بواسطة الجسد فهذا ما

١٥١ إن الجسد - كما سنرى - يمكن أن يكون له دور في التعبير كونه أقلية الممثل أيضاً (أو الرئيسية هي جزء مهم من المعينة للبيئة الفاعلة) عفيف مشهور

جديدة (لا اعتيادية) تناسب دوره الخطير والصعب كوسيط بين ما هو مقدس وما هو دنيوي. وأبرز الأمثلة على هذا النوع من التقنيات هو الأوضاع الهيروغليفية للجسد. تلك التي فُتحت لب (آيزنر) فهي حركات إيمانية روحية تؤكد وتحذف وتثبت، وتبعد، وتقسّم المشاعر، والحالات النفسية. والأفكار الميتافيزيقية^(١٩١) وهي أوضاع اصطلاحية أيضاً، لكنها ليست يومية، أو معتادة.

ولتر مثلاً أوضاع الجسد الساكن، الثابت، التي تتضح بصورة كاملة في الأدوار الثانوية، المساعدة، وفي لحظات الصمت المسرحي، مستجد أنه لا يمكن أن يجلس أمامنا شخص ما في وضعية معينة، ثابتة دون أن تحمل وضعيته هذه معنى ما، إنه على الأقل يدعوني معه للحركة في الزمن، ما دام هو شخصاً حياً يتنفس، ويتبعض بإيقاع الحياة، وما دام محتفظاً بحيويته (طاقته) المشعة. على هذا الأساس يمكن القول، إنه تماشياً مع الطابع الرمزي (والزمني) للتعبير الشرقي يظهر لدينا معادل الشرقي للمصطلح المسرحي المعروف ميزانسين أي الفعل داخل المشهد (المكاني) بالفعل أو الحركة، هو اللاهفل، أي الحركة في الزمن، مثال تلك الحركات التي تعمل على تحطيم فوائبن التوازن المعتادة، كأن يتحول مركز ثقل الجسم ليصبح الفخذين مثلاً، في وضع جلوس، أو مشية غريبة على المشاهد المعتاد على صور الحركة في المسرح الغربي (تماماً كما حدث عند عرض مسرحية لفرقة من صرق الكابوكي في أوبرا القاهرة، حيث تحولت التحركات إلى إهبات تستثير ضحك الجمهور المستغرب، لتصبح بعبء نكتة حول كل ما هو غريب، أو شاذ...^(١٩٢) أو مثال أداء أصعب الحركات في نطاق محدود جداً وحيز ضيق.

وإلا فما الذي يستثيره حيناً ذلك الممثل (المعروف بخادم المسرح في بعض أشكال المسرح الشرقي)، الذي يدخل في هدوء عميق إلى النصبة ليضع شيئاً أو يحمل شيئاً آخر من أدوات المرض، وقد اكتفى بوضعية ألا يكون أحداً على الإطلاق، فهو ليس من يكونه فعلاً - كإنسان - ولا هو حتى شخصية درامية افتراضية؟ ونحن في البداية قد لا نشغل به إطلاقاً، بل لعل بعضنا لا يلاحظ له وجوداً بالمرّة؟ إلا أنه بمجرد أن يواجهنا بوجه صاف خال من اللامع إلا من عينين تنفذان في عمق الصالة، حتى نبداً في الضمور معه بالحركة، حركة في الزمن، تستشعرها من خلال نبضه وتنفسه هو. وهكذا يضئنا معه على حافة عدم الاستقرار المطلق، بالتعبير الهيجلي.

والحقيقة أننا هنا نجد أنفسنا - أيضا - بإزاء تقنية مخالفة تماما لتلك التي تعودنا عليها وبخاصة في المسرح الهزلي، والتي تعتبر ذروة الضجة هي نقطة البداية المناسبة التي تمهد لظهور البطل/النجم. أما أن يكون ظهور الممثل هنا بمنزلة حضور روح، أو ذكرى لمعارب عظيم، أو ظل لإله، أو فتاع له لجأ إليه عند هبوطه إلى العالم الدنيوي، فإن الأمر لا يد من أن يختلف بالفعل. فمن هنا بالضبط، تبدأ الحالة السلبية للتعبير، حيث يمكن اعتبارها المدخل أو (القرشة) لعمل الممثل، على أسامر أن عمل الممثل الشرقي لا يبدأ من الصفر، ولكن على العكس من اللحظة التي تكون فيها قواد قد استقرت في العمل بصورة تلقائية. لا واعية تقريبا، أي من عند ما يسمى بالمستوى ما قبل التعبيري^(١٩٧). وهو ما عرفناه بوصفه حالة التجلي، وقد وردت في كتاب (تشو آنج تزو) فقرة مشهورة جاء فيها: «إن جزار الملك (لي يانج) كان يروي لسيدة كيف ينحر الثور فيقول إنه في بادئ الأمر لقي صعوبة كبيرة، ولكن بعد سنوات من المراق، صار يؤديها أداء، كما لو كان بالفريزة إذ إنه - كما يقول - تتوقف حواسي كما تشاء»^(١٩٨) فعلى هذه الصورة يمكن أن نفهم بصيغة (الطاوية) المعروفة بأن «لا تفعل شيئا» - Wuwei - وكما يعلق (كريل) فإنه ليس المقصود ألا تفعل شيئا ليس طبيعيا أو تلقائيا^(١٩٩).

إنه غياب يؤكد الحضور، وهو ما يتماشى - بصورة ما - مع معنى البهول. والهديان، المرتبطين بالمسرح الجماعي القديم. وليس بمستغرب هنا أن يكون مثال الرجل القائب عن الوعي، أو المخمور هو المثال النموذجي لشرح معنى التعبير السلبي عند الطاوية، وأيضا عند مايرخولد الذي يقول:

«استطيع فقط تذوق طعم الممثل بقدر ما يلعب دور المخمور»^(٢٠٠).

فالواضح في كل هذا هو تشابه الحالتين (التجلي) و(السكّر) في حال الاتجذاب الضروري لأي شخص يتوخى الانغماس والتحرر الروحي والجسدي في التعبير^(٢٠١). وأيضا ففي كلتا الحالتين يكون على الممثل بذل أقصى ما يمكن من مجهود، من أجل الحصول على أقل عائد ممكن من الحركة، في أضيق حيز مكاني، وهو ما لا يمكن تحقيقه إلا انطلاقا من حالة استرخاء جسدي، وهذا نفسه ما يسمى إلى تحقيقه الممثل الشرقي استنادا إلى مبدأ التعبير السلبي، الذي يحوي - كما هو واضح - قدرا عاليا من المفارقة الظاهرية، بين الدافع والنتيجة

هذه المفارقة تشير علينا بوجوب التأكيد على المقابلة بين (السلبية) و(المجانية) في التعبير، بعد أن تكون قد تجاوزنا بالطبع سوء الفهم الذي قد ينشأ عن المعنى الشائع المتداول لكلمة (سلبية) والفرق الأساسي يكمن هنا في القصدية الواعية. فالسلبية التعبيرية التي قصدناها هي نشاط واع يهدف إلى تعديل قوانين التوازن الجسدي، والصوني أيضا (لاحظ أن أقصى درجات الصوت يصل إليها الشخص في حال الاسترخاء الخالص، عند الصبح مباشرة مثلا) أما التي أشار إليها أرتو، والتي توصف عادة على أنها علامة النشاط الإيجابي الفعال في المسرح التقليدي، بينما هي في الواقع نوع من القيض، والطرح المحاسي (غير المقصود) للإشارات دون وعي أو اهتمام بالمعنى أو الدلالة التي تحملها أي إشارة. بالإضافة إلى أنها تستدعي توترا عضليا عاليا من الممثل، قد يصل إلى حد المحسبية الزائدة (النورستاليا).

أما السلبية في التعبير الشرقي فهي تلك الحالة التي تكون فيها طاقة الشخص الكامنة في أقصى حالاتها، بينما قد يتخذ التعبير الخارجي شكلا بطيئا، أقرب إلى السكون، نتيجة السعة الشديدة المحسوبة، وأيضا نتيجة لعملية الحذف المستمرة التي يقوم بها الممثل، أي عملية حذف كل ما هو زائد، غير دال، وهنا نجد تناقضا ضروريا (حيث يكون التناقض جدليا، أي عملية وحدة وصراع المتناقضات) لا يتم التعبير من دونه، وهو ما يعبر عنه بيتر برونك بزيادة المقاومة عن طريق تضيق البديل، ثم استخدام هذه المقاومة للصراع من أجل تعبير حقيقي^(٢٠٧)، وهو ما يمكن إيضاحه بالمثال التالي: خشبة مسرح فارغة تماما إلا من الممثل وهو يؤدي في لحظة معينة، حركة معينة ولتكن هي حركة الصمود إلى أعلى عن طريق تسليق حبل ما متخيل قد يكتفي الممثل بإمسالك جزء منه صغير بإحدى يديه، هما الذي يفعلانه يقف الممثل مكانه، ويبدأ في تثبيت (تأطير) الحركة الأساسية في قعر التسليق وهي حركة اليدين اللتين تقومان بالتناوب بإمسالك الحبل وجذبه، بينما يقوم - في الوقت نفسه - بنقل مناطق التركيز (لدى المشاهد) إلى أجزاء أخرى من الجسم (الكفين أو الصمود الفقري مثلا) بحيث تكون هي مجال الحركة الحقيقي فيما تبقى اليدين بوصفهما تقط التوازن. والذي تم هنا هو تجسيد صراع قوتين متعارضتين هما قوة الصمود إلى أعلى وقوة الحاذية المتمثلة في ثقل الجسم، وذلك عن طريق الإيحاء بحركة

التسلق، وتكثيف طاقة الجسم بإداء حركة لا معتادة أو غير ملحوظة في العادة، وبالمطبع، فإن الأمر كان سيختلف كلية لو أن منطق الفعل هنا كان هو منطق التقليد.

وإذا كانت أهمية الممثل الشرقي تعود بالدرجة الأولى إلى كونه انعكاسا لواقع تاريخي (طبيعي - ما قبل تعبيري) وليس مجرد واحد من مئات يشكلون شريحة اجتماعية تمثل نفسها، أي شريحة الممثلين المعروفين في المجتمعات الغربية والأخرى الناقلة عنها، فإن الفارق الأساسي بين هذا الممثل وما يمثله في الواقع هو - بالدرجة الأولى - تعبيره (المؤسب). أي تلك الطريقة في الحركة والإيماء - بل والنطق أيضا - التي وضعت في شكل، أي تم تصنيفها وتقنينها داخل نظام تعبيري شديد الصرامة، ومن هنا يتبين الفارق بين درجات التعبير السليبي القائم على أساس من حالة التجلي، حيث تصبح الأسلية هي الفارق ما بين حالة السكر ومجدوب الموالد أو درويش الحلقة وكاهن الشامان، وبين ممثل مسرح النور أو أوبرا بكين أو مسرح الكاكاالي الهندي.

ومن ناحية أخرى يبدو أن شروطية/أسلية المسرح الشرقي تأتي في الواقع من رصيته الناضقة التي تتطلب خلق مجال تعبيري، شديد الصرامة لا مجال فيه لأن يلتبس معنى الرمز، أو يزول على غير معناه، بناء على القاعدة السيميولوجية الأساسية في المسرح عموما تلك القائلة: (إن أي إيماء أو صوت أو حركة على النصفة لابد من أن تكون مقصودة، وهذا هو ما نجده في مسرح كابوكي حيث تعتبر الوقفات المسرحية (لحظات الصمت) بمنزلة علامات الوقف (الفواصل) بين حركات الممثل المستمرة. هائمون يتوقفون للحظات استراحة هي أوضاعهم عندما تتوقف الحركة تماما على المسرح¹¹⁴، هنا أيضا نلمح تأثير منطق (الإيماء) المعمول به في المسارح الشرقية كافة، حيث يستخدم التوقيف والمقاطعة، ومن ثم الإغراب كاسلوب لتمجدة الواقع أي سلبه أهم خصائصه: ألا وهي التدفق السيلالي في الزمن، وذلك بتجزئته أو تقطيعه داخل (كائنات) أو (كودات) منفصلة، متصلة بلمستحرار، فكما ظن المخرج أنه قد اندمج، أو تماهى داخل الفعل المعروض تأتي الوقفة لكي ترقطه، وتتحول يستعاره كاملة إلى لحظة أخرى، أو إلى فعل آخر.

التعبير المؤسب - أيضا - يؤدي بالضرورة إلى تركيز الانتباه على ممثل الدرجة الأولى، ما دام يؤدي إلى عزله، وتأطير أفعاله بين أقواس متتالية الواحد بعد الآخر. فالوقفة (مثلا) تؤدي من حيث تأثيرها الفرمز نفسه

الذي تؤديه الإضاءة المركزة Spot Light وكما يمرض ك. إيلام، فإن هذا بالتجديد ما حاول (بيتر هاندكه) تحقيقه في مسرحه، حيث كان همه - بشكل أساسي - في كتابةصوصه شد انتباه الحضور إلى الممثل وتمسرحه أكثر عنه إلى المدلول^(١٦٠). وهو أيضا ما بني عليه مابرخولند طريقته الآلية - الحيوية (البيو - ميكانيك).

وتجدر هنا إشارة مهمة - قد نكون خارج السياق - إلى أنه إذا كان الإغراب في مسرح الشرق الأقصى هو إغرابا حركيا بالدرجة الأولى، الهدف منه العمل على زيادة أو تكثيف حضور التقيض (الروح) عن طريق مبدأ (المخالفة)، فإنه يمكن ملاحظة أن الإغراب في مسرح الشرق الأدنى والأوسط (الفارسي والعربي) كان دائما لقويا (مثال السجع الوارد في نصوص المقامات، المنامة) فالصور البلاغية الواضحة، والنحو رفيع الصياغة، والسجع والموازاة نريد كلها - كما يلاحظ ك. إيلام أيضا - من حضور العلامة اللسانية في المسرح^(١٦١). وكأننا هنا بصدد نوع من الأسلية اللغوية الضرورية (في ظل سيادة أو طغيان صورة الجسد/الموت). على أن هذا لا يمنع من القول بوحدة الهدف النهائي: ألا وهو الإبداع الموازي للطبيعة، وليس التقليد.

٤ - الأنماط التمثيلية... صورة الماضي

كما يقول الاردام نيكول فإن «الميزة التي تمتاز بها جميع مساح الشرق ليست في تكوين المسرح بقدر ما هي في التقاليد التي فراعى في كل ما يتصل بالتمثيل»^(١٦٢). ومن ثم فإن المكانة الأكثر بروزا فيه تكون للممثل وهذه بالنسبة إلى بقية عناصر العرض المسرحي، حيث يظهر الممثل في هذا المسرح في دور يشابه دور المراف، أو الكاهن (الشامان) الوسيط ما بين الواقع اليومي والعالم الماورائي الخفي، ومن ناحية أخرى، فإن دور كاهن الشامان هو عنصر أساسي، ثابت من عناصر البنية الدرامية للنصوص المكتوبة ذاتها في مسرح الترو - مثلا - وهو ما يضطلع به مباشرة في كل عروض الترو ممثل دور واكي، وهو ما يؤكد فرضية أن النصوص المسرحية كانت تشأ خصيصا من أجل الممثلين، وليس لجرد الكتابة في ذاتها كتمشيط أدبي، والممثل من هذه الناحية يشمه عمود الاستقطاب الذي تتجه منه وإليه العناصر المكونة

للظاهرة المسرحية بومنتها، من هذا كله يمكن تصور طبيعة المفاهيم التي تتحكم في قيمة الممثل، وطبيعة عمله وهدفه النهائي، في مثل هذا المسرح القائم على أسس منهجية تخالف - بالضرورة - ما نمارضه عليه في مدارس التمثيل القريبية.

إن واكي هو هي الغالب راجب، ويؤدي سائر الشخصيات المحتملة. ويوضح ر. سينوت استرجع وثائق زيامي إلى الفرنسية أن واكي يتصرف، أساساً، كوسيط بين شيت (أي الذي يعمل ويتصرف، وهو هي الغالب روح ميت) والجمهور، وترجع أهمية الواكي في جانب منها - كما يرى ف. باور - إلى أنه يمثل انعكاساً لواقع تاريخي، فهو تعبير أو رمز لطائفة بوزية تعرف باسم جيشو، وكانت متخصصة في الاتصال بأرواح الموتى عن طريق الترتيل والرقص، وكانوا يقومون برواية قصص الشهداء، أي باستحضار أرواحهم للجمهور بواسطة السرد التشخيصي^(٢٠٧). ومن ناحية أخرى فإن الواكي هو النموذج الدال - تقنياً - على الوضعية المزدوجة للممثل الياباني وضعية الحضور السلبي والقادر على جذب الانتباه في الوقت نفسه! ولأن مسرح النيو هو مسرح خيالي، حيث يمكن أن تتصور خشبة المسرح على أنها شاشة سينما - كما يقرر ماساو ياجو تشي - فإن الشخصيات التي تعرض عليها هي امتداد للعقل الباطن لشخصية واكي، التي - إن جاز التعبير - تقوم مقام آلة عرض الأفلام^(٢٠٨).

ويزيد على هذا وجود مساعد للواكي يسمى واكي - تسور، يمكن أن يكون أكثر من واحد، علاوة على شخصية رجل المكان، القروي (أو كيوجن) القريبية الشبه إلى قناع البهلوان، أو المضحك الفيلسوف، المعروفة في المسرح القربي (خاصة عند شكسبير) حتى هي وظيفتها الدرامية التقنية (الترويح الكوميدي) لكونه يقدم الفاصل المرحل بين الأقسام السريية الطويلة، وهي من ناحية أخرى تشي بالأصل الشعبي للنيو، قبل أن يأخذ طابعه الجمالي الصارم بين طبقة النبلاء. ويمضي دور الجوقة (الكورس)، الذي نلاحظ أنه يعد جزءاً لا يتجزأ من البقية السردية للمسرح الشرقي، والذي يمثل الصوت الباطني للجمهور، وللشخصيات أيضاً، وهو القائم على ضبط العنصر الغنائي في العرض.

٥ - مداخلة أخيرة

تعمدنا في أكثر من موضع الإشارة إلى العلاقة الوثيقة - والجدلية بالضرورة - بين التعبير المسرحي الشرقي والدين. إلا أنه يجب الوقوف هنا عند تلك الملاحظة الذكية التي أبداهما بيتربروك بإزاء المسرح الهندي قائلًا: «إن المسرح لا يمكن أن يكون ذا طابع ديني وقور، ولا يجب أن نسمع لأنفسنا بأن يبرز هنا في مجال التقديس الزائف»^(١٠٩). ونحن نعلم أن المسرح، في أنحاء العالم كافة، قد خرج من أحضان الدين، وأن هذا ما كان يعطيه طابعه المؤسسي، والنحو الشعائري الفامض، الذي لم يكن يسمح لتلك المفارقات بالظهور. هي ظل مشاركة جماعية، توحيد بين المؤدي، وشخصه، والجمهور، في وحدة واحدة. وبمثل أيضا أن الواقعة كانت هي يوما زهرة سبار الفطام النفاطة، التي حاولت حل المفارقة الأصلية بين سر وجود الممثل، وما صار إليه؛ فما حقيقة تلك النزعة الروحية إذن التي كاد بحثنا هذا أن يتحدها مبداء بل زاده الأساسي؟ وهل يكون ثمة تعارض فيما بين الروحانية كمبدأ والواقعية كاسلوب أو شكل؟ وهنا نعود مرة أخرى إلى الاستنتاج المنطقي الذي توصل إليه (بروك) حيث يقرر بنمسه أنه: «ما قاد خطأ في الهند أكثر من سواء إنما كان التراث الشعبي». «هنا نعرفنا على التقنيات المشتركة في كل فنون الشعوب على السواء»^(١١٠). وهكذا فإن كل هذه التصورات الماورائية التي أعطينا بها الفعل التمثيلي، إنما هي إشارات متعمدة إلى الأصل الشعبي لهذا الفن، الذي يبتعد يوما بعد يوم عن جذوره. فحينما يخص المسرح الشرقي بصفة خاصة (بما هي ذلك مسرح الشرق الأدنى والأوسط)، فإن الأمر يتعلق بما هو معروف لدى علماء المولكلور، والأنثروبولوجي، بالدين (الشعبي)، أي التصور الشعبي للدين. وهو تصور شديد التركيب، نجد فيه خليطا من التعاليم «رسمية» (اللاهوتية) لأكثر من دين، بالإضافة إلى رواسب أسطورية، وبدائية (طوطمية، ووثنية) جنبا إلى جنب مجموعة من الأعراق والتقاليد الاجتماعية. وهكذا، فإن هذه الأشكال المسرحية (وكما يقرر أستاذ هندي في المسرح يعمل في جامعة طوكيو) التي تتناول موضوعات أسطورية، وتستعين بمقتنيات أداء مصنفة بعناية، إنما هي نتاج ثقافات تمزج الأسطوري بالتاريخي، والدين بالديني، والقديم بالحديث، وهي قادرة بما لها من بنية منفتحة على اقتباس عناصر اجتماعية جديدة مما يضي عليها طابع المعاصرة»^(١١١).



وهذا الذي يشير إليه الأستاذ الهندي قد وجد نصتيقه في مجال الرواية فقط - على ما يبدو - فيما أصبح يعرف بالواقعية السحرية، التي أنتجت ثقافة ليست بالبعيدة تماماً عن مجال بحثنا وهي الثقافة اللاتينية - الأمريكية. وبالمثل يتحدث (ف. باندولفي) عن «الواقعية» في المسرح والأدب اليابانيين موصياً بأن تأخذ هذا المفهوم بمعنى «التجلي»^(٢١١)، أو يعترف أن نيكول بأنه هي «النسوة نجد» في غضون الشعر، جواً خاصاً تختلط فيه المثالية بالواقعية لدرجة يستحيل التمييز بينهما^(٢١٢)!

والحقيقة أن هذه المداخلة التي قد تنتمي إلى مجال النقد الأدبي بالدرجة الأولى هي ضرورية ولازمة لفهم آلية التحويل أو التقلير - بمعنى أدق - المعمول بها من جانب الممثل الشرقي في علاقته بالرموز والإشارات التي يستخدمها بدقة متناهية، فمهما بلغت درجة الأسلبة، أو التقريب فسيظل الواقع دوماً هو الإطار المرجعي الوحيد لأي تمثيل بشري، إنما يتوقف الأمر على الطريقة التي يتعامل بها الفنان مع الواقع - مادته الأصلية - فهي كل المسارح يحدث الشيء نفسه تقريباً: تصوير الشخصيات، التعبير عن المشاعر الدفنية وتطوير الحبكة، خلق الجو العام للمعرض، ولكن الفارق هو... كيف؟ ولماذا؟ ففي أوروبا يكون يتم كل ذلك بوساطة أشكال رمزية مستقرة ومحددة بدقة، وتتمثل الفاية في إضفاء طابع معين على الواقع، مع الاستمانة بمجموعة متعارف عليها من الأعمال المسرحية شديدة التركيز، التي يقصد بها توليد صور محسوسة ودقيقة في أذهان الجمهور^(٢١٣)



البحث عن الممثل العربي ... مفهوم وآفاق

١ - مفارقة أولى

كان ميلاد الفن الدرامي - كما رأينا - صورة رائعة لتلك النقطة التاريخية للجماعة الإنسانية من الحياة على المستوى الفريزي المباشر، حيث الأنماط الثابتة، المطلقة، إلى الحياة هبما وراء العادي والمألوف، وللعلم المتجاوز حدود التقاليد الشرطية أو (التأبؤ) الجماعي، من حيث هي أفعال مجازية تعرض قدرة الإنسان على التجاوز، الانتهاك، التحدي أو هزئ (التعري) الداخلي. ومن هنا يقول جان دوفينيو: «إن المؤلف المسرحي يظهر عندما تتساءل الجماعة عن حتمية النتيجة المعروفة من قبل الجميع، فيدخل (إذا) أو (لو) هي تمثيل الأقدار المحتومة» (٢١٥).

ويبدو أن هذه الحقيقة نفسها تفسر - أيضا - عملية ظهور الممثل والتمثيل الدرامي كششاط إبداع في الحياة البشرية، فهذه - مثلا - هي الفكرة نفسها، أو النظرية التي أقام عليها ستانيسلافسكي منهجه في فن التمثيل.

... ثم إن النماء والاعتناء والرحال (المعتن) يشهدون الموالم هي مصر... واللاعبون واللاعبات في مدينة بلروز لويك فضل عظيم وفصاحة... وربما كان هؤلاء الناس كثرهم من القائلين الأدبية والأشعار

ولو سمعت هذا يجمعه اللاعب من الأشعار، وما يبدية من التهورات في اللبس، وما يحارب به من التكتيك والتكتيك... للمجيب غاية الحب... (١)

رفاعة الممثلون

تعليم الإبريز في تخمين باريز

... كل شيء بدا حين حمل الأوروبيون إلى هنا عاداتهم ونصروهم ونصروهم عن البيوت التي يجب أن يعيش فيها وكيفية... وفي العام ١٨٥٠ و١٨٦٠ زاد انشديد من المصريين انمول الأجنبية وعملوا معهم بعد العودة تصوراتهم الشخصية هذه المرة عن الممثل الذي يجسد أوقداؤه وعن الحوايت والشوارع والبيوت وأنواع التسلية التي يجب توافرها في المدينة... (٢)

جيمس أولدرج

ومن ملححة أخرى فإن بحثنا هذا يواجه واحدا من أهم أعراض الأزمة التي يعيشها البحث العلمي في فن المسرح العربي، فتقضية ازدواجية الآن - الآخر في فن الممثل هي - من وجهة ما - صورة مجازية للمقارعة الأكثر تداولاً في الثقافة العربية المعاصرة. منذ بدايات القرن العشرين، مقارعة، أو ازدواجية الآن (بالمعنى القومي) - الآخر (الغربي)!

تلك الإشكالية الثقافية المفروضة علينا منذ أواسط القرن العشرين، أو بالتحديد منذ تجاح حركات التحرر الوطني العربية هي الفوز بالاستقلال السياسي دون الاستقلال الفكري، أو الثقافي. فهي ما قد يجعلنا - مثلاً - نتساءل عن جدوى مثل هذا البحث برمته (على الأقل من وجهة نظر النقد الغربي، أو النقد العربي المستقرب بالتالي، الذي قد لا يكون بحاجة إلى شروح، أو تفاسير جديدة، للشروح التي نعتلئ بها المكتبة الأوروبية بأفلام أصحاب هذا الفر أنفسهم (١) لكن هذا لا يمنع من البحث والمحاولة على كل حال. إن لم يكن هو الدافع إلى البحث من منطلقات تحاول - عبر الممارسة والتظبير - التماس مع الخصوصية، الهوية، العربية.

وبكلمة أخرى فالكثابة عن فن التمثيل بالعربية - وليس الترجمة كالمادة - تظل ضرورة لازمة أيا كانت الصعوبات التي تحيط بها، وخاصة في مثل تلك الأحوال التي يعيش فيها المسرح عندنا، ويسمو عربياً، وأفدأ (بما يحمله من مفاهيم لها مالها من عمق تاريخي واجتماعي متاصل بفعل ظروف مغايرة تماماً لطبيعة التربة الجديدة، التي لا بد وأنها قد استولدت ذات يوم، بدورها، أشكالها المختلفة للفعل التمثيلي، فعل المرض في ذاته، بصرف النظر عن دراميته من عدمها)، وإلا فإن ما هو قائم بيننا سيبقى بلا شرعية فلسفية - جمالية تعمل على فض ازدواج، أو التافص، القائم بينه وبين البيئة الحاضنة، الجديدة.

وإذا وافقنا - من حيث المبدأ - على صحة الفرضية القائلة إن الفن الدرامي المساند عندنا (في المسرح والسينما والتلفزيون) هو - في التحليل النهائي - ليس منتجا شرقياً ولا غربياً أيضاً، بل هو منتج تقليدي بالمعنى الذي يوضحه ١ - ياربا من حيث هو... نموذج من أصل أوروبي أو غربي، جرى فرضه على الشقاهات الأخرى^(٢)، فإنه من الطبيعي أيضاً ألا تكون فتوى المرض الدرامية لدينا بعيدة عن الإشكاليات النقدية المتداولة بين المتخصصين بمجالات الدراما في العالم اليوم، وبالأخص إذا كانت مرتبطة - واقعياً - من حيث النشأة والتطور التقني بالآخر الغربي. ارتباط الصورة بالأصل.

هما هو سائد لدينا في هذا المجال، من مفاهيم ومصطلحات ومساائل قديمية، فهو في الغالب إرث عامض، خليط من عدة مناهج غريبة مختلفة، تم نقله على فترات متباعدة عبر ترجمات متناثرة، واجتهادات محدودة لبعض الرواد من تلامذة مدرسة «الكوميدي فرانسيز» مثل جورج أبيض، أو المدرسة الإيطالية مثل يوسف وهبي، وغيرهم، ثم تأتي بعد ذلك قائمة جيل الوسط في سنوات الستينيات، وما جاءوا به من الجهة الأخرى - شرق أوروبا - حتى السنوات العشر الأخيرة، وما ظهر فيها من تجليات الحداثة الغربية - مجدداً - في المغرب العربي، ومصر بدرجة ما أقل، ومعاودة الاهتمام في سورية بالترتات الضخم لـ ستانسلافسكي - المنهج - هذا الذي أجحقته الترجمات العربية الأولى حقه سواء بسبب الاجتزاء أو النقل عبر لغات وسيطة.

هذه المفارقة المتطرفة الأولى، بين الأصل والصورة المستسعة، قد تكشف أمامنا الوجه الآخر لأزمة الفنون الدرامية العربية. وهو الوجه الذي يعكس ازدواجية سلبية معقدة هي الناتج المنطقي لتبعية الثقافة، أو لما يسميه علماء الأنثروبولوجي بالتداخل الحضاري. كنعيقض التواصل الحضاري، أو الثقافة، ومن هنا فقد يكون من الجائز أن نطرح - مقدما - السؤال المنهجي الأساس، والقائم كالظل وراء بحث كهذا:

إلى أين يتوجه الممثل العربي اليوم من أجل اكتشاف - أو إعادة اكتشاف - إمكاناته وتطويرها في ظل الهيمنة الضاغطة لمنطق السوق، من ناحية، والاضراب النقدي، من ناحية أخرى. وهي ظل مثلث القهر القديم: السلطة - الجسد - القدر من ناحية ثالثة*؟ إنه السؤال الذي يكمن وراء التساؤل القديم، والمعاد، عن إمكانية التأسيس أو التأصيل في الفن الدرامي العربي، وهل يكون ذلك بإحداث قطيعة مع الأصول التراثية (الكاملة تحت أعتاب الوعي العربي الذاتي)؟ أم أن القطيعة لابد من أن تكون مع الآخر - الغربي، الناهض أمام الذات، كمرآة خرافية تتحدى غرورنا بصورة المتفوق. الأكثر رقياً والأجمل دائماً؟

إن هذه الأسئلة المتتالية إنما تعبر في مجموعها - كما نحسب - عن القلق الوجودي الإيجابي الفعّال، شرط الاستمرار والحياة لأي فن، أو لأي ثقافة ترفض الموت أو الجمود البنائي، وهي - أيضاً - الأسئلة التي تفرصها

* بطور جدلي هذه النقطة بالمات دراسة الكتاب: «شباب الكويتية الشعبية»، القاهرة: وزارة الثقافة، مطبوعات مطهر انعام - المجلس القومي للدراسات والبحوث، ٢٠١١.

الجماعية، أو الحميمية، التي تتمتع بها القنون الدرامية، وقوة تأثيرها على القيم الاجتماعية تدعينا أو تغييرا، نتيجة لما تعناز به من قسرة فائقة على الإيحاء والإيهام وعلى تحقيق المشاركة الوجدانية. ويبدو أن ما يتمتع به الفن الدرامي من طابع استهلاكي قووي، إلى الحد الذي يجعل منه صناعة تخضع لمنطق السوق من عرض وطلب وما إلى ذلك، قد ساعد على الاستمرار لوقت طويل دون حاجة للمراجعة النقدية المتعمقة، فالشرط الضروري للسوق هو تلبية الاحتياج الجماعيري، وبالتالي فإننا قد لا نجد في الأدب والفنون الأخرى هذا الكم الهائل المتضاعف بصورة مخيفة، من الممثلين والمخرجين، وأيضا من النقد والنقل العابرين، الذين يقومون بعملية ترويج، أو تسويق، للمعاهيم التسطيعية الشائعة حول طبيعة عمل الممثل، أثناء قيلمهم بالترويج للأعمال الفنية وأصحابها، عبر الصفحات الفنية والوسائط الإعلامية، وفق مؤشرات السوق وقواعد التسويق التجاري.

ولعلنا لا نجانب الصواب عندما نقول إن أي محاولة لفتح ملف فن الممثل العربي، نظريا وتطبيقيا، قد تبدو للبعض غير ضرورية بالمرة، وخاصة إذا كانت هذه المحاولة ستدعونا لإعادة النظر في ما نستهلك كل يوم من عروض وأفلام ومسلسلات درامية تزخر بالوان والوان من طرق التمثيل، أكثرها مجهود شخصي أو قمزات اعتباطية، وأقلها قائمة على أساس منهجي علمي محدد. فالحديث عن فن الممثل العربي وقضاياها يبدو ثروة غير مرغوب فيها أو سفسطة غير مجدية، على الأقل من جانب أهل الحرفة، فما دام الممثلون يمثلون، و ما دام الجمهور يحبهم ويتقبل كل ما يقدمونه له، وهكذا فإنه من الطبيعي أن يظل هذا الفن ضائعا بين ضباب العمومية والسطحية، وأن تظل التعبيرات المستخدمة لتقييم عمل الممثل هي مجرد كلمات انطباعية عامة مثل: أجاد الممثل فلان، أو برز علان، أو لم يكن موفقا في أدائه لدوره، دون أن يستطيع القائل أن يشرح لنا كيف أو لماذا كانت الإجابة، أو البرور، أو حتى عدم التوفيق؟ ولهذا السبب نفسه ستظل حية بين أوساط الممثلين والمخرجين مفردات الصنعة الشائعة، وهي المفردات التي ساهمت، وتماهم، في تكريس وتشييت قوائب تمثيلية معيبة، تورث من جيل إلى جيل، على ما فيها من تمطية، وتكرار، وسماجة أحيانا

نقول هذا - للأسف - في الوقت الذي تعاني فيه خريطة الفن التمثيلي المصري من تباينات شديدة، ففي الوقت الذي تشهد فيه ردة وانحساراً كبيراً، وزحاما كمياً، على الساحة المسرحية، والسينمائية، المصرية أطلاقاً بكل ما قد تم الإعداد له خلال سنوات الستينيات والسبعينيات، بحيث منح حق السيطرة والسيادة إما للمخرجين المضحكين محترفي فن (الثقافة)، أو (صناعة الإفيه)، أو للخطباء الموهبين من محترفي الإلقاء، في حين تتلاعب في الظل أعداد متزايدة من الشباب الذين حمل إليهم مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي حقوقاً مكتسبة، واسعة، في التجريب ولو على غير أسس أصيلة. بينما يظل الباب مغلقاً أمام أي محاولة حقيقية، جادة، للتماس مع التعاريف العالمية في الشرق أو الغرب، إلا أن هذا لا يعني فراغ الساحة العربية تماماً من الممثلين المبدعين، الذين دربوا أنفسهم على العمل بطرق منهجية مع أدوارهم وشخصياتهم، وكذلك من بعض معلمي التمثيل الخارجيين عن عباءة (الملقن) التي نرثها غالبية مسيطرة. وهؤلاء هم من نراهم في تزايد مستمر على الساحة المسرحية التونسية، والسورية بصفة خاصة. ولا يعني هذا أن مثل هؤلاء وأولئك غير موجودين بالفعل في مصر، ولكنهم يعانون بالطبع صعوبة الموقف الذي نعيشه، ويعانيه الفن نفسه، ما بين مطرقة تجار الضحك وسندان جهابذة الخطابة.

٢ - الممثل: الفاعل أم نائب الفاعل؟

لعله ليس بجديد القول إننا مازلنا حتى اليوم نستخدم - مثلاً - الكثير من المصطلحات اللاتينية المبرية نتيجة لرواجها واستقرارها بين الجمهور على الصورة التي تم استساخاها بها في البدايات، مثل كلمة دراما التي تبقى - بسبب التعريب - معزولة عن معناها الباطن، والمرتبطة بأصل اشتقاقها عن كلمة إغريقية بمعنى فعل أو عمل، غير أن الأمر يزداد صعوبة مع اشتقاقاتها المتداولة في مجال العرض، وبخاصة فيما نحن بصدد هنا، أي مع كلمة ACT ومشتقاتها: ACTING, ACTRESS, ACTOR (حرفياً: تفعيل، فاعل، فاعلة...) وهو ما تعارفنا على ترجمته في البدايات بكلمة موحية، دالقة، هي

البحث عن الممثل العربي

عجيبا... وإن لم تكن قد رأيتَه فقد وضعت أدبا... (إلا أنها تضعنا في ظلال الحكيم/السرد التي أحاطت بتاريخ فن الأداء العربي حيث تبرز صورة الحكيم/السارد، بديلا عن صورة الشخص/الفاعل (الحكاوي) - شاعر الرماية - راوي السيرة... في مقابل أصعاب الساخر - المماجة - المقلدين - المحبطين - لاعبي العرائس...)، ومن ناحية أخرى فهي تشي بقرابة إلى معنى اللعب، لعب الأدوار، حيث يتضح نوع ما من الارتباط الشرطي بين مفهوم التمثيل وبين التشخيص الكوميدي بصفة خاصة.

(٢) المثل... بمعنى الصارب بالأمثال، الوعظ، وهي صيغة للأداء الخطابى المباشر، الذي قد لا يستلزم معايشة، أو تجسيدا، من أي نوع، فالمهارة الأساسية هنا هي مهارة الإقناع، بما تتطلبه من قدرة على التلون الصوتي، والانفعال الخارجى الصريح، وهي تشترط أيضا حضورا شخصيا مؤثرا، وليس حضورا افتراضيا لشخص خيالية في ظروف متخيلة، أي أنها تنفي عن المؤدى أي شبهة ازدواج. فحضور الشخصية الخيالية، ومن ثم وقوع الازدواج، هنا يبطل مفعول ضرب الأمثلة، ويؤكد حالة الإيهام التمثيلي.

(٣) المثل، أو الإنابة... حيث يصبح المثل هنا نائبا عن الفاعل الأصلي، أو وكيلًا عنه، وهو مفهوم قريب إلى علم الاجتماع منه إلى الدراما. وقد يشير أيضا إلى دور الراوي (ناث الفاعل)، أكثر مما يشير إلى الممثل/الفاعل. وفي كل الأحوال فإن المحصلة النهائية لما يتشكل من معان مختلفة، بل متناقضة، لكلمة ممثل والمستقرة في اللاشعور الجمعي العربي (لدى الممثل والمقلد) يظل - غالبا - متمحورا حول واحدة من تلك الصور الثلاث، أو حول صورة مركبة، مختلطة، منها جميعا، صورة الناسخ، المقلد، الخطيب الذي لا يتورع عن القيام بدور الواعظ، أو المصلح الاجتماعي، الذي يقدم لنا الصور والأشكال الخارجية للشخص، دون أن يناله منها شيء، والنسخ، أو التقليد، بهذا المعنى، يعتمد بالدرجة الأولى على نمطية مقررة، مكررة، هدفها الأساسي هو الحكاية عن أناس معينين، وليس تصوير اهتمامهم، وبالتالي فهي تعمل على رسم صورة الشخصية المسرحية بطريقة أقرب إلى رسوم الملصقات الدعائية التجارية، أو الكاريكاتورية على حد سواء، متها إلى طريقة التجسيد الدرامي.

ومن ناحية أخرى فإنه، وفي حين لم تتعارض الصورة الكاريكاتورية، أو التجسدية تحديدا، للتعبير الجسدي مع الذوق العربي (مثلما لم تتعارض

صورة المروسة/الدمية مع ذلك النوق) فإن التعبير الجسدي الطبيعي، ظل لفترة طويلة متعارضا بشدة مع صورة الجسد في الذهنية العربية، ومع التقنية المعتادة، والمقبولة، لاستخدام هذا الجسد. فالجسد هو بيت الشهوات - كما هو في اللاهوت المسيحي أيضا - وهو العورة، التي يجب سترها، وكبح جماح حريتها وإزدهارها (شرطي وجود المسرح واستمراره).

ومن هنا وكما يقول بوالدي: «فإن المسرح لم يظهر في العالم العربي إلا كتقنية جديدة للجسد»^(٢١٨)، تماما كما حدث في أوروبا عصر النهضة، وهكذا فقد حمل المسرح الواحد معه تضرعات مستحثة للجسد وتقنياته في حال المرض، وهي وإن كانت تؤكد على حريته وإزدهاره - كضرورة شرطية للتعبير الدرامي - إلا أنها لم تجد - للأسف - سوى مرجعية بدائية فقيرة، تمثلت فيما قد نرسخ منذ أجيال، بالنسبة إلى العقل العربي، من سيادة لوني من ألوان المرض الجسدي هما: الرقص الشرقي (بأنواعه: رقص الفوازي، الرقص البلدي، الرقص التركي...)، والنمر التهرجية المرتجلة، في الوقت الذي كان على الفنان المسرحي العربي أن يعل إشكالية التعبير وفقا للمنظور الغربي. مادام لا يقدم إلا نصوصا وشعوفا مقتبسة من المسرح الغربي، في ظل اختلاف التقنيات الجسمية من سلالة إلى سلالة، ومن بلد إلى آخر، والتي تتكيف وفقا للملابس التي تلبس، والأرض التي يمشي عليها، وطريقة الجلوس، والالتحاء، والعبادة، والخصائص الجسمية للسكان^(٢١٩).

إن هذا لا يعني أن التمثيل كتمط للأداء الفردي (مثل الفناء والرقص والحكي...) قد غاب عن الحياة الفنية العربية، ولكن يبدو أنه قد وجد بصفته نوعا من المحاكاة النسبية، أقرب إلى معنى التقليد، تعنى بتصوير حياة وأخلاق الناس من الخارج، من خلال أفكارهم وأقوالهم، وهي محاكاة تجعل الشخصيات ممروفة بالنسبة للجمهور بمجرد الحديث عنها من ناحية، مثلما تسمح للممثل بمرح أكثر من شخصية في الوقت نفسه دون أن يكون مضطرا لمعاينة مشاعرها جميعا، وهو النوع الأقرب إلى التشخيص الكوميدي منه إلى التجسيد الدرامي. وبالمقارنة مع الحال التي وصل إليها فن التمثيل العربي بعد أكثر من مائة وخمسين عاما على ميلاد أول مسرحية عربية، صممت وفقا للنموذج الأوروبي المستورد، يمكن القول اليوم إن تلك الظروف والملابسات التاريخية المعقدة، التي أحاطت بميلاد المسرح العربي الحديث داخل بيئة لم تكن مهتدة

يشكل كاف لاستقباله ما تزال تعمل كحواجز عديدة أمام تطور فن الممثل العربي استناداً إلى المكونات الأصلية للشخصية العربية، شخصية المتفرج والممثل معا. مع الاستفادة من مناهج البحث الإبداعي في فن الممثل في العالم الغربي. فالفتان لا يبدع في فراغ اجتماعي، إذ يمثل الفن إحدى مكونات البنية الموقية للمجتمع، ومن هنا فإن الجزء الأكبر من انشغال قنات المسرح العربي عن قضايا إبداعه الحقيقية يرتبط بالدرجة الأولى بالظرف الموضوعي، الذي يعيشه. فهو قد يجد نفسه مضطراً للدفاع عن وجوده بإزاء الاتهام بالتمرد والمصيان (اللعب في الممنوع) من جانب الرقابة السياسية، أو بالمهر والفساد الأخلاقي في ظل معايير أخلاقية معينة، أو بالمعصية والكفر أمام الرقابة الدينية، وذلك بدلا من الدفاع عن وجوده الفني في عملية مسراعه مع مبادئه الإبداعية، أو مع تغير ميول واتجاهات جمهوره، في ظل ظروف المناهضة الشرسة مع وسائل العرض والتسليّة الحديثة. ويشير علينا مثلث الرقابة/السلطة هذا (الدولة - التقاليد - الدين) باتخاذ أرضية لوضع عناصر الصورة، أو الحالة، المشكلة التي يعيشها فن التمثيل العربي، وإن كانت هي مصاعب أيديولوجية قبل أن تكون تقنية، إلا أنها تؤثر بشكل فعال على العاملين في هذا المجال. فهذا المثلث الذي يضم اضلاع الاستبداد الشرقي نفسه الذي ظل عبر العصور حجر عثرة أمام التطلعات الفردية والديمقراطية التي لا غنى عنها لأي فن، وبالأذات فن المسرح الدرامي بوصفه «تدريبا شعريا على الحرية»، مهما اتخفت قوى القهر لنفسها من مسميات، وأشكال مثل الحكم المطلق، أو الشمولي، أو الإقطاع، أو الاستعمار، أو العسكرية، أو الإرهاب.

٣ - الأنماط والقوالب السائدة... جنورها التاريخية

وهكذا فقد قضى الفن التمثيلي العربي زمنا طويلا تابعا لمجموعة من المفاهيم، وقواعد الأداء الجامدة stereotypes، التي عمل الكثيرون على تكريسها وكأنها محرمات، أو تابوهات محظورة، في حين أنها لا تعدو كونها سمورا سطحية، زائفة لقواعد الأداء التمثيلي المعروفة لدى أصحاب فن العرض، من ممثلي مدرسة «الكوميدي فرانسييز» ومن المعروف أن بعض رواد الفن التمثيلي العربي قد تعلموا مباشرة، أو غير مباشرة، على أيدي أصحاب تلك



المدرسة. وعلى رأسهم جورج أبيض الذي تعلم على يد الممثل الفرنسي المعروف سيلفان. ولكنه لم يفهم حينئذ التطور المعقد الذي كان المسرح الفرنسي يمر به أثناء فترة دراسته هناك (١٩٠١ - ١٩١٠). فعلى الرغم من دفاع جورج أبيض عن الدور النبيل، والسامي للمصرح، وجديته البالغة في التعامل مع فن التمثيل، إلا أنه هو من خلق كمية من التقنيات والقوالب التمثيلية الجامدة [مدرسة الإلقاء]^(٢٠١). فالمشكلة في نقل القوالب هي نزع الكلمات عن سياقها ومضامينها الحقيقية، وتحويلها إلى مجرد مفاتيح صوتية. يمكن تدريب الممثل عليها خلف الطاولة، ودون أي معايشة، فالهم هنا هو إمكانات الممثل الصوتية. وقدرته على الظاهر، أو التكوين الصوتي لتحقيق وهم الاندماج. وبالتالي كان من الطبيعي أن يوصف أداء أبيض بالسطحية. خاصة عندما حاول تطبيق ما تعلم من قوالب على أدوار أخرى لم يلقه إياها مطمح سيلفان. سواء نتيجة لطايمه الفئاني في الأداء (وهو عيب من عيوب مدرسة الإلقاء عموماً)، أو لمحاولته للغة العربية بموسيقى الألفاظ المرسية إيماناً في السبع الأمين، أو لمحاولته الاندماج (أي خلع الأساليب)^(٢٠٢). ومن هنا كان عشقه في أداء الأدوار الكوميديّة لما تتطلبه من تلقائية وليس بخاف طبعاً. ما كان للممثل والمخرج يوسف وهبي من تأثير مشابه. وإن كان أدائه ذا طابع أوبرالي قريب من المدرسة الإيطالية الكلاسيكية، وإن كان قد بدأ معشلاً فذاً عند أدائه الأدوار الكوميديّة، فلمل هذا يرجع إلى أن هذه كانت طبيعته، وموهبته الحقيقية، التي ظل يخفيها لسنوات (ولنتذكر دوره في شخصية شحات/المهرج العظيم من إخراج يوسف شاهين). وأيضاً للتأثير الإيطالي المزدوج.

ومن المفاهيم الأكثر شيوعاً أيضاً لدى الرواد مفهوم الحضور، الذي انحصر لديهم في تصور شكلي، محدود يضع الوسامة ورخامة الصوت وتناسق بنية الحسدية للممثل على رأس قائمة المعايير التي يقاس على أساسها حضور الممثل وقوة تأثيره. وهو تصور تقضي كما هو واضح من الوهلة الأولى، يضع شبك التقادير نصب عينيه أولاً وقبل كل شيء. ومن ناحية أخرى فقد كان من الطبيعي أن تكون تلك المعايير ذاتها مبنية على أسس خاطئة، بل، ومفلوطة أيضاً. لا تراعي طبيعة النطق العربي الخاص، المرتبطة بالضرورة بالطبيعة البيئية والثقافية لشعوبنا. ومن أمثلة هذا التصور الذي ساد لفترة طويلة للوسامة، وهو تصور غربي مائة في المائة. حيث تكون الميادة فيه للميون الزرق والشعر الأصفر.

وبياض اليشيرة ولو أن الكوميديا العربية قد نجحت منذ بداياتها في الإفلات من ميراث تلك التبعية المشوهة، نتيجة لارتباطها الثقافى بالجذور الشعبية الضاحكة من هتون النكتة، والتقصية، وحتى الأراجوز. وخيال الطفل بأنماطه المعروفة، وأيضا لارتباطها بالنظرة التقليدية للضحك، التي تحصره في القبح كمادة ومصدر للإضغاث، ومن ثم قدمت أبشالا ممدومي الوسامة كملتها دائما.

وقد كان من الممكن أن ينمط فن الممثل المصري، ومن ثم العربي - نحو الواقعية، وأن ينهل من حصانص المزاج المحلي، مع ظهور عزيز عبيد، رائد الاتجاه الواقعي في الأداء. كولا رغبته المستبدة في أن يقلد الممثلون، وأيضا لولا عودة زكي طليمات بمدرسة الإلقاء - مجددا من فرنسا، ثم إنشاء معهد التمثيل، ومن ثم استقرار هذه المدرسة باعتبارها النموذج الأمثل للأداء، على الرغم مما يؤدي إليه العمل بهذه الطريقة من قتل الخيال التجسدي عند الممثل، ويقود هذا بالتالي إلى أن يهتم الممثل، بالدرجة الأولى، لا بالأفعال. وإنما بكلمات الكاتب المسرحي يخفي وراءها عواطفه النائمة. وخواء عماله الداخلي^(٢٢٢) ومن ناحية أخرى يجب توضيح أن هذه المشكلة لم تكن تخص الممثل المصري فحسب، بل العربي أيضا، فمن المعروف أن دخول المسرح إلى كثير من البلدان العربية (باستثناء بلاد الشام) قد تم على أيدي هؤلاء الرواد أنفسهم.

ومن المعروف أن الاتجاه نحو الواقعية إنما يعني ارتباطا ما بالتقاليد الديمقراطية، وبالحاجة إلى التعبير العلي الحر (فالمسرح تقليد ديمقراطي في ذاته)، وهذا يعني - بالضرورة - أنه لم يكن من الممكن أن يشهد المسرح العربي في بداياته ازدهارا معائلا كما كانت تعيشه الحركة المسرحية في العالم الأوروبي في ذلك الوقت. إلى جانب أن الميلاد غير الطبيعي لمسرحنا العربي، باعتباره استجابة لفرعات فردية من جهة، ولما نملته ظروف التنمية للآخر من جهة أخرى، قد حسم منذ البداية بنهية ازدواجية (النص - العرض) لصالح النص الأدبي، فهو الطرف الأكثر رسوخا وتحدا في التاريخ الثقافي العربي، أي لصالح الأدبية على حساب المسرحانية، والطبيعي هنا أن يعاني المسرح ما يعانيه الأدب من عزلة جماهيرية واقعية، في ظل الازدواجية القوية ما بين القصصى والمهجات العامة، وهي ظل الأمية الهجائية والثقافية الواضحة.

هكذا تستطيع أن تفهم قضية حرية الممثل في تمثيل أدواره، وهي التعبير عن قضايا مجتمعه، على صعيد الحركة المسرحية العربية عندما كان

المسرح لا يزال وليدا ثم يتجاوز نصف القرن، فتثبت القوالب التقليدية واستمرارها، يرتبط بدور السلطة السياسية في حصر الاهتمام بهذا الفن (المشاعيب) في دوائر ضيقة، وإنما أن يظل متماليا في قضاء الأهواء العاطفية الغيبية لأي نشاط عقلي، والبهمة تماما عن المشاكل اليومية المعاشة (مثل ليمات اللقطاء، وأبناء الحرام، والحب المستحيل بين الأغنياء والفقراء ثم انتصاره في النهاية... الخ)، أو أن يهبط إلى حضيض الحسية الفرائضية، أو الهزلية.. والهم هو ألا ينطلق التعبير المسرحي من عقال التقاليد البالية (إلى حرية الإبداع الديمقراطي، المدني، اللازم لنمو أي واقعية فنية حقيقية، مادامت هذه الواقعية تتضمن نوعا من المعارضة للسلطة، أي سلطة.

٤ . ثنائية الاتباع - الإبداع

هل يشك أحدنا أن صيغة السؤال أو الاستفهام كانت، وما زالت، هي دائما قطرة أول الفيث، ومفتاح الطريق اللانهائي أمام المعرفة الإنسانية؟ لا أقل... فنحن لو حاولنا مثلا البحث عن صيغة أخرى نصنع فيها الجملة السابقة، لما وجدنا سوى الصيغة نفسها، صيغة الاستفهام، وأنه لثال وحيد، لعله ساذج، على المكانة التي يحتلها هذا الفعل الإنساني الخلاق، فعل السؤال، فهو أعظم مضررات اللغة، وهو الفعل الذي تملك الإنسان بفضل قدرته المتفردة بين الكائنات على التطور أو التغير من حال إلى حال. فمع ظهور أولى علامات الاستفهام، انفجحت أمام العقل البشري طاقة الحوار، وتمرف عقله على آلية الاحتمال، وطرائق البحث عن الجوهر أو العلة، فلا توجد أمام الحيوان مثلا سوى علة واحدة للشيء، وهي علة شرطية قاطمة، تعمل على النمط الطبيعي، أو القالب، أو رد الفعل المباشر. ومع تعدد العلل والاتماط والقوالب، وتداخل احتمالات الإجابة أو ردود الفعل، تطور الخيال البشري، فقد أصبح مجاريا، غير مباشر، أو فنقل دراميا. فلولا هذا الجدل الفعال بين الضرورة والاحتمال لما ظهر الحوار الدرامي المعتمد تقنية فريدة تميز المسرح، بل والكتابة الحديثة عموما، عما سبق من تقنيات السرد الملحمي الضالمة على أساس الصوت الواحد، المفرد، صوت القدر المطلق، المونولوجي.

ولقد رأى بعض الباحثين في المسرح المصري أن عدم ظهور الفن الدرامي بالترات العريبي، إنما يرجع بالدرجة الأولى إلى غياب هذه الإمكانية (الحوار)

بالذات عن سماء الإبداع الضولي العربي، الزاخرة بألوان الفتاحات الشعرية والنثرية الرائعة، والقائمة كلها على أساس المبدأ المونولوجي، أي على الصوت المنفرد، الناقل (عن وعن... الخ)، ومن ثم على النزعة الذاتية والوصفية، حيث لا مكان تقريباً لتدخل كلمة (أو) في تسلسل الأحداث (فهي تفتح عمل الشيطان)، ومن ثم لا مكان للاحتمالية، التي لا تحقق إلا عبر تقنية وحيدة هي الجدل، أو الديالكتيك.

وبالفعل يمكن ملاحظة سيطرة مبدأ المونولوجي حتى على الفن الدرامي العربي الحديث، ولعل ما في هذا قد يفسر لنا وقع الممثل العربي بأداء المونولوجات الذاتية المطولة، وبخاصة ما كان منها ذا نزعة خطابية، وعظمية مباشرة، وأيضاً عجزه عن، ومن ثم هروبه من أداء المونولوج الدرامي الذي يتضمن صراعاً داخلياً معقداً نوعاً ما، بل إن تلك النزعة الفردية لتضفي بظلالها على تقاليد العمل الدرامي ذاته، فتدعم ما هو شائع من مركزية النجم أو النجمة اللذين تكتب من أجلهما النصوص، وترسم من حولها مخططات الحركة، وتضع بهما ولهما الدعاية، ليظل الصوت المفرد هو المسيطر حتى في الفن الدرامي الذي فقد عندهما أبرز خصائصه، أي دراميته.

وليس هذا بيميد - عملياً - عن علاقة الفكر والثقافة العربيين بالتنوع الدرامي عموماً، وبالتراجيديا - كجنس أدبي - خاصة، منذ أن عرف أرسطو وترجمه الفلاسفة والشراح العرب، ففي حين وجد الكوميدي - كمفهوم، وكقولة اجتماعية - المناخ مهاداً دائماً، يبدو أن أولئك الشراح قد رفضوا - عن علم - فكرة التجسيد الدرامي ذواً للشبهات الفكرية التي قد تثيرها التراجيديا، والتي تتصانم بصورة مباشرة مع المفاهيم الإسلامية حول القدر، والمصير الإنساني، ويلخص أحد الباحثين المخاطر التي تعمل على دخول التراجيديا دائرة التحريم فيما يأتي من أمور ثلاثة:

أولاً: إنها تصور الإنسان في صورة الفريسة المهينة لتصاريف الأقدار العمياء، التي لا تفرق بين موقف وآخر، أو عمل وعمل، مؤكدة بالإيجاء على ضياع الإنسان، وعدمه، وعبث خاتمته.

ثانياً: أن تأثير التراجيديا مواقف جنسية، وتتخذها المحور الوحيد الذي يدور عليه مصير الإنسان، وكيانه، وظواهر حياته، وكأن شهوات الجسد حين تلغى وتُساق في انحرافها هي شغلات البشرية جمعاء.

ثالثاً: أن تشير التراجيديات بتأثيرها الفلسفي، أو شبه الفلسفي، تساؤلاته واستفهامات متناقضة، تكون مدعاة للشكوك في الوجود ومآله، إن لم تكن مدعاة للتجديف في حق الأنووية ذاتها،^(٢٢٣)

وعلى الرغم من أنه لا معنى هنا - في رأينا - للقول بعدم قدرة الفلاسفة العرب على فهم كلام أرسطو حول التراجيديات والكوميديات، ولا للدفع بانهم ترجموا المصطلحين هذين بكلمتين بعيدتين تماماً عن المعنى المضمود وهما المديح والهجاء... فالصحيح - لدينا - أن العرب رفضوا، أو تجاهلوا، النوع الشعري الدرامي. لكن هذا لا يعني غياب الدراما كنقمة TONE جمالية عن الحياة والآداب العربية... فالموقف الدرامي لا يتحقق في الأدب المسرحي وحده، بل أنه يتحقق في كل أدب، إذ هو موقف أصيل في الإدراك الجمالي العام...^(٢٢٤)، إلا أن مثل هذه النظرة المستريبة للتعبير المسرحي الدرامي قد عطلت دوماً حجب عنوة أمام جهود الباحثين عن هوية للمسرح العربي. فالقدر - ومن ثم الخلاص - الفردي الذي تهوى عليه الدراما، يضع المجتمع المتحفظ أمام مأزق أيديولوجي عسير الحل. وكما يقول (هوم جرونيوم) فإنه: «إذا لم تكن هناك حرية اختيار حقه، وإذا لم يكن لهذا الخيار معنى يتجاوز به الحالات الخاصة، وإذا لم تنعكس هذه الحرية على القطب الأخلاقي في الروح نفسها، فإن الإنسان العادي لا يمكنه أن يصبح دراماتيكيًا»^(٢٢٥).

ومن هنا يكون من الطبيعي أن يوصغ الفن التمثيلي في دائرة «البدع»، وليس الإبداع، حين يعرج عن المقرر بالاتباع، علاوة على خروجه عن الإجماع. وقد أنفق الكثيرون جهدهم في البحث حول مشروعية التمثيل، وهل هو حلال أم حرام؟ وهكذا تأخذ المفاهيم معاني مختلفة عما هي عليه، إذ قد تصبح محاكاة أفعال الناس لونا من الغيبة، وليرحى ضرباً بالأمثال عظة وعبرة، ويفقد التجسيد تغييراً لخلق الله، وتشبهها بالآخر الإفرنجي، فما بالك بالتساؤلات الوجودية حول القدر والمصيرة؟

وهي مثل هذا النسق المغلق، المكثف بنفسه، لا تكون الغلبة إلا للفكر الأحادي، أو (المونولوجي)، كونه صاحب اليد العليا المانعة للتطور بصفة عامة، ولتطور الفن الدرامي بصفة خاصة.

ومن ناحية أخرى، وعلى طريقة إعادة إنتاج السلطة، فقد لفرد المسرحيون العرب لأنفسهم - كما رأينا - بالطريقة الأكثر فعالية، وانتشاراً بين مناهج التعليم

العام لدينا، وهي المعروفة بأسلوب «التلقين» أو الاتباع، كقبض لمتبحر التجريب أو للإبداع، المعمول بها لدى أصحاب فكر التعددية «الحواري/الديالوغي»، وهي نتيجة طبيعية للطريقة التي تعلموا بها هم أنفسهم، طريقة النقل، أو النسخ، وهكذا يمكن للمرء، حين يتابع سير عملية بناء المعمل لدينا، أن يلاحظ بوضوح كيف تمارس تلك الطريقة التلقينية دورها بإصرار في خلق الميول الإبداعية والموهبة الطبيعية عند المعمل الناشئ. بدلا من العمل على تطوير تلك الميول، والمواهب بواسطة مناهج التدريب القائمة على إطلاق حرية الخيال المبدع، وإناحة فرص التعليم والاكتشاف الذاتي، والتي من شأنها تنمية حس الدهشة اليكر، ولا غرابة فالأساس لدى كهنة التفنن الكلاسيكي هو التقليد، بمعنى السطحي، إذ ليس هي الإمكان أبدع مما كان!

وهكذا يدخل الناشئ إلى المسرح باعتبارها مدرسة الفنون، حاملا طموحه الفاضل وموهبته الغفل، ممثلا شوقا وانفعاعا لتعلم الفن وأصوله على يد أهل الخبرة، فلا يكاد يستقر في مكانه، حتى يرى نفسه ورقة بيضاء نائية، يخط عليها عرفاء المهنة كل ما يحفظون من كلمات أو جمل يكون عليه بالنالي حفظها وترديدها كالبيقاء لكي ينجح، ويسنم في السوق. وهكذا فإنه سرعان ما ينسى كل ما حفظ فور نجاحه الخاضع بالضرورة لمنطق المصادفة، أي اللامنتطق. ولعلنا نتذكر هنا مثال أحمد زكي المعمل، الذي قضى سنوات طويلة بعد تخرجه ينتظر ولو فرصة واحدة، ولم يكن له أن يبرز كممثل إلا عندما عمل مع مخرجين جدد (مثال عمله مع خيرى بشارة في فيلم «العواصة - ٧٠») نفضوا عنه أوهام التقليد، ودهموه دهما إلى ساحة اكتشاف الذات عبر تقنيات جديدة، مثل الأرتجال، ليثدوق طعم الدهشة هبيدع وتتفجر موهبته دورا بعد الآخر، غير أن الطبع يقلب التطبع. فإذا به يعود في النهاية - وفق حسابات لا قنينة - لكي يجمل من هن التقليد استيازه ومهارته الأولى (في هيلمى ناصر ٥٦، وأيام السادات)!

٥ - ثنائية اللغة - اللهجة

إن التحفيظ الأثني للنص يقتل عمل الخيال، والمعمل الذي يقع في أسر نص لا يفهمه فهما تماما يعجز في النهاية عن الوصول بشعوره الذاتي للمسرحي، إلى الانسجام الحقيقي مع الشخصية.^{١٢٦}



تلك، بذهية أخرى؛ فالممثل الناطق يوسيا بلهجة محلية خاصة والذي يجد نفسه مضطرا في كل لحظة لممارسة الترجمة الفورية الذهنية، بين كل ما يقراء وبين معانيه، مثله في ذلك مثل بقية الناس، يصبح وضعه أكثر صعوبة حين يقرر تمثيل مسرحية عالمية. ويجد نفسه معزقا بين متطلبات المعايضة التي يفرضها عليه متعلق الأفعال الشخصية، وبين كلمات النص المكتوبة باللغة العربية الفصحى، فإن تعاضل يعني أولا أن تجيب على الافتراض الأساس في هذا الفن، أي السؤال: ماذا يحدث (لو) أنني مكان الشخصية؟ فالإجابة هنا تعني بالضرورة إيجاد الصلة أو الجسر ما بين الممثل ذاته، والشخصية المراد تمثيلها، فليمتحها من نفسه شيئا، أو أشياء. كيف يفكر؟ كيف يقصب أو يفرض؟ وهو يفعل هذا كله بصورة تلقائية كل يوم ولكن بلغة أخرى، هي لهجته المحلية الخاصة. وهما الآن يجد نفسه مضطرا لترجمة مشاعره وأفكاره من تلك اللهجة، إلى اللغة الفصحى، ترجمة فورية تستغرق بالتالي وقتا، أو مسافة ما تظل قائمة ما بين الممثل والشخصية بنسب مختلف، من ناحية أخرى فإن آلة النطق التي تعودت على نطق حروف معينة بسهولة، يصعب عليها نطق حروف أخرى، وهماي أيضا تعمل بصورة مختلفة الآن، هذا في الوقت الذي يجب أن يكون فيه الأداء المسرحي هو «نقطة التوصل ما بين اللغة والفعل»^(١٧٧)، كما يقال؛ هكذا يقع العقل المسكين في شرك اللغة، وما يزيد الطين بلة هنا ما للغة العربية من أصول وقواعد نحوية، وبلاغية خاصة يجب أن تظل في وعي الذهن، الذي لم يعد منذ الصغر على تنويعها وفهمها بصورة طبيعية، تلقائية. من هنا تبرز الأهمية القصوى للنموذج الذي يجب أن تلعبه المدرسة منذ الصغر لتعليم الأبناء لغة القرآن وتعويدهم على تنويعها في سلاسة، مثلما كانت تعمل في الماضي مدارس تحفيظ القرآن، وإلى أن يحدث هذا فلا بد من نمذ طرق التلقين والتحفيز الأعمى، والاتجاه إلى أسلوب الارتجال كطريقة لفتح مغاليق اللغة. ومن ثم الشخصية أمام الممثل. فلا مانع أن يستدئ الممثل بارتجال دوره بلهجته المحلية بعد قراءته الأولى حتى يقترب من حقيقة الشخصية أقرب مما يمكن، ومن ثم يصبح من السهل فيما بعد إضافة كلمات النص على جسم الدور والتي تكون طويلة فترة البروفات، وهذا هو نفسه المتبع في منهج ستانيسلافسكي مثلا. وإلا ستظل عروض مسرحنا الجاد والفائقة على تقديم روائع المسرح العالمي والمسرح الشعبي العربي، على ما هي عليه من برود وجفاف، يفتقران عنها أنفاس الحياة بين الجمهور الذي يهرب من الوقوع في ملل الترجمة بالترجمة معا.

ومن جهة ثانية فإن الممثل العربي غالباً ما يجد نفسه إما أمام تراث مسرحي مترجم، بلغة عسيرة الهضم، أو أمام تراث مسرحي محلي ضعيف، إلا من قلة من الكتاب، الذين تجاوزوا حواجز الإبداع المتعمدة، ومن ثم يجد نفسه، بمعنى في البعد عن منطلقاته الروحية. وكذا عن ذوق جمهوره، وتربيته الفكرية، ويتذكر هنا كيف ما أشرنا إليه حول ما جاءت به نصوص شكسبير من طرائق مبدعة للممثل، وكيف أن منتج ستانيسلافسكي ما كان له أن يقوى عوده ويشهد دون المادة الدرامية الخفصة التي وفرتها له نصوص كاتب مبدع مثل تشيخوف، وأيضاً ما قيل حول برخت كاتبا مسرحياً، إذ لا غنى لأي منهج تمثيلي عن المادة الدرامية الغنية، والملائمة. والقريب أن معظم مدارس تعليم التمثيل تفرض على الطالب أن يسير في تطوره الإبداعي على الخط الأفقي لتاريخ الدراما من اليونان، وحتى المسرح الحديث، وكان في الممثل قد توافق في تطوره مع تطور الأنواع الأدبية. وفي هذا إغفال لأهمية تربية الممثل وفق مناهج تستوعب تكوينه الشخصي، والثقافي. إذ قد يحتاج بداية إلى فترة حضانة يعمل فيها المعلم على تحريره من كافة المعوقات النفسية، والاجتماعية، التي تقف بوجه موهبته الفل، والتي قد تشوه طريقة استعداده لصوته وجسمه... ففي ظل مثل هذه الظروف يتوقف الخيال، ويضطرب الجسد، ويصبح الكيان حائزاً للتقنين والحفظ وفق ما يراه المخرج... ويكون من الطبيعي أن يأتي يوم ويلتزم الأمر على هذا الممثل، فلا يكاد يدرك الفارق بين الحقيقة والوهم التمثيلي، فينسحب إلى عالم النسيان، طالباً الثوبة عما اقترفه (هو وليس الشخص المسرحية)، أو يستمر نموذجاً مكرراً للقبائل المدرسية الجامدة.

٦ - البطل - النجم - الصعود والهبوط

من أين يستمد البطل - النجم سلطوته وتأثيره الواسع على الجمهور؟ ولماذا لا يتمتع بهذه السلطنة سوى عند محدود من الممثلين؟ وكيف يحدث أن تظهر تلك النجومية فجأة، في حين يكون صاحبها قد أفضى عمره كادحاً في أداء عدد لا بأس به من الأدوار التي قد تكون بالفعل أكثر أهمية من أدوار البطولة، أو النجومية التي حصل عليها بعد لأي؟ والأمثلة الدالة، والمحيرة أيضاً، كثيرة، ولعل أشدها وضوحاً - على الساحة المسرحية المصرية - هو أبطال مسرحية «مدرسة المشايخين» وعلى رأسهم النجم عادل إمام، الذي قضى سنوات طويلة قبلها يلعب نور مساعد، هو

الستيد صديق البطل أو البطلة - دون أي أمل في أن يتحول يوما ليصبح الزعيم
الأوحد للمضحكين في المسرح (ولعل مفارقة قدر التجموعية الغامض تتضح هنا في
المكانة التي وصل إليها أبطال كوميديا الستينيات مثل فؤاد المهندس، وعبد المنعم
مديبولي، وهم أنفسهم من كان يلعب أمامهم عادل إمام أدوار السيد الرائعة ويبدو
أن هذه هي القاعدة والقانون اللذان يحكما أن بورصة النجوم، وخاصة نجوم
الكوميديا، وقد أشرفنا إلى أن السمة الأكثر بروزا للكوميديان، هي قدرته على وضع
نفسه في الجوار، أو على خط التماس مع المتفرج.

ففي الضحك يتساوى الجميع، وتذوب الفوارق بين الطبقات والمناصب
الاجتماعية المختلفة، أو - كما يقال - الضحك هو فردوس البسطاء، الذي يهبط
إليه سكان الطبقات العليا بالسهولة نفسها التي يصعد بها إليه سكان البندرم.
فغالبا ما يكون البطل الكوميدي هو نموذج الإنسان الصغير، أو البسيط، وقد
كانت تلك هي القاعدة التي دفعت بنجوم أمثال دريد لحام، وعادل إمام إلى
الصف الأول بديلا للأساندة، وبالتحديد عندما وصلوا إلى ذلك المستوى العالي
من الشهرة الذي يصبح من الضروري عنده انفصالهم عن جمهورهم من
الأغلبية، من بسطاء الحال، وهي نفسها القاعدة التي عادت لتعمل ضده عندما
تحول بالعمل إلى زعيم ^{١١} سطوته ومواقفه السياسية وأيضا حرسه الخاص،
وأصبح من الطبيعي أن تبحث الجماهير نفسها عن شخص يشبهها، واحد
منها، وهكذا يرتفع هندي ورمالوه - من كوميديانات السينما المصرية - اليوم
ليتسلموا راية المستضعفين.

ومن ناحية أخرى لدينا مثلا نادية الجندي، التي يحرص صناع أفلامها
على تقديمها دائما بطلة خارقة للمادة، قادرة على هزيمة الأشرار
بضرباتها الموجهة، أو رقصاتها وغنجاتها القاهرة، وفي الوقت نفسه تصور
الدعاية الخاصة بها على منحها لقب نجمة الجماهير، وفي المقابل تظهر
الدعاية السياسية قدرتها أيضا في هذا المجال، ففي فيلم مثل ناصر ٥٦
يتم الجمع بين كاريزما الزعيم السياسي (جمال عبد الناصر)،
وكاريزما البطل - النجم أحمد زكي، تماما كما هي الحال مع الفنان
الكويتي (عبد الحسين عبد الرضا) في مسرحية سيف العرب، أو حين تتم
الاستعانة بكاريزما الشخصية التاريخية لصناعة كاريزما نجمة نصف
مشهورة كما حدث مع الممثلة صابرين في مسلسل أم كلثوم، فهذه هي أقدم

الحيل الدرامية المعروفة في صناعة النجوم عن طريق لعينهم أدوار الأفاضل والعظماء من الناس، حسب أقدم توصية درامية وردت في كتاب أرسطو، من الشعر؛

والحقيقة أن قناتين أمثال عادل إمام، وفريد لحام، وعبد الحسيب عبد الرضا، قد وصنوا عبر مشوارهم الفني وكفاحهم وموهبتهم إلى مصاف النجوم، وأن لهذه المكانة في عالم الفن سعرا وقيمة لا ينتقص منها قول ناقد، أو انطباعات متفرج. وهذا يعني أنهم قد حققوا لأنفسهم أسلوبا معيناً واضح المعالم. عليك أن تقبله أو ترفضه كما هو. بصرف النظر عن الأعمال التي يقدمونها، وهي حالة نادرة لا تحدث إلا في الفن الكوميدي بالذات، نتيجة لمطية، بداية من شارتي شابلن، وحتى إسماعيل يس، اللذين جعلنا من نفسيهما نمطا فنيا خالفا بذاته. تصنع له وياسمه الأفلام والقصص.

ولعلنا نلاحظ سريان مفعول هذه القاعدة في تاريخ الفن التمثيلي المصري منذ القدم مع أنماط مثل الطفيلي والمتحامي والبخيل، وحتى دخول الوسائط الدرامية الحديثة إلى حياتنا، التي أمثلت بالعديد من الأنماط التي تحولت إلى أساطير فنية لا تنسى على أيدي الممثلين الذين تخصصوا وبرعوا في تقديمها، حيث استقر لدينا بشكل واضح تقليد النجومية الغربي. بعد أن كانت الشهرة والصيت في الماضي يمنعان النمط ذاته بصرف النظر عن المؤدي (ولنتذكر هنا كيف تحول كوميديان مثل محمود شكوكو إلى نمط شعبي، تباع العروسة المثلثة له في الشوارع والموائد، أو بالمكس كيف صعد دراويش المأثم الهزليون*)^(١) ليصبحوا أبطال برنامج إذاعي شهير هو ساعة لقلبك..).

وقد أتاحت الدراما الكوميدية من خلال بنيتها الحوارية، القائمة على شبكة علاقات متبادلة، وليس على مواقف فردية متناثرة، الفرصة لظهور مجموعة من الشخصيات والمثلثات النمطية، لعل أقدمها وأكثرها شيوعا هو علاقة المضحك والزميل، أو ما يعرف بالنذل والمقل، وما بينهما من تساعلات لا تنتهي، ففي سنوات الستينات وحين برز نجم (دريد لحام) في نمط (عوار الطوشة) المستلهم من تقاليد الحياة الشعبية الشامية، لم يكن له أن يتألق إلا بين مجموعة مبدعة من الأنماط الساخرة، والمثيرة للسخرية منها، مثل حسني الجوزان، وأبو عفترا،

١٤١ يعمل هذا التقليد حتى كان موجود في الثقافة المصرية قديم. تقول الحصري: اعتدوا لتقليد مصري قديم هو محاكاة صورة الشيخ من أهل القرية، الذي هو الجاهل البصري (بمعنى البسيط) من أهل القرية، لصاحبه الموهبة.



وياسين، وأبو رياح وغيرهم. غير أن الدائرة قد دارت اليوم، ليمود النمط الفردي متعينا الساحة مقصيا إلى الظل تقاليد الأداء الجماعي القديم.

ولعل الحديث عن صناعة النجوم هو ما يدفع بنا إلى المقاربة بين المفاهيم المتداولة في عالم الاقتصاد والرأسمال وبين المفاهيم التي صارت شائعة في المجال الفني. إذ يبدو الفنان - النجم هنا، مثله مثل المنتج الفني، في هيئة مقاربة للرأسمالي الذي يستثمر ثروته (وهي هنا الجسد والصوت والشهرة.. الخ)، في سبيل الربح، وهو الأمر الذي تخطى - في عصرنا هذا - حدود المثال النظري المتوصل بالاستعارة والمباينة أحيانا، وإلا لماذا يلجأ الفنانون إلى الدخول في عملية الإنتاج، أو في مشروعات إقامة مؤسسات إنتاجية فنية، وغير فنية أحيانا؟ وإذا يعالى بعض النجوم في أجورهم، إلى الحد الذي يضاعف بالتالي من قيمة الإنتاج على بقية العناصر الفنية الأخرى؟ وفي الوقت نفسه يصرخ الفنانون، في كل مناسبة، يناشدون الدول التدخل في دعم السينما أو المسرح، ومن ثم هي تأمين حياتهم؟

هذه الأسئلة وغيرها هي نتائج، وليست مقدمات، طليعية لغياب مفهوم الفرق الفنية [وليس الحكومية] الموحدة، أو ندرته، وأيضا غياب المؤسسات الفنية الكبرى عن الساحة العربية، وهي المؤسسات التي تقوم على تشغيل، أو صناعة الفنان، أو النجم. فعندما لا يجد الفنان من يتبنى موهبته، ويحمي حقوقه، ويضمن له مستقبله. يبادر هو شخصيا بالسمي إلى الدخول طرفا في السوق، وبالتالي يكون عليه أن يبذل جزءا غير يسير من جهده في النشاط التجاري، ثم تستهويه عمية المضاربة بموهبته بين الربح والخسارة، فيمضي إلى آخر الشوط، بدلا من تركيز مجموع طاقته في عمله الأساسي، أي في عملية الإبداع الفني، وهي هذا المجال تبدو علاقة الفنان بالدولة ومؤسساتها الرسمية على ما نراه من تعقيد وتشابك، وفي النهاية يجد الفنان نفسه متورطا في حسابات وتوازنات لا تشمل سوى أن تنقص من حريته الإبداعية، كالأطفال لا يستطيع الخروج عن وصاية الأب المتحكم بمصيره وقوته ومن ثم اختياراته، سواء كان هذا الأب هو السوق أو الدولة.

ومن ناحية أخرى يبدو أن غياب الفرق الفنية الموحدة هو المرور وراء انفراد بعض النجوم بالسيادة والسيطرة على الساحة الفنية، وأيضا ضياع أعداد متزايدة من صغار الفنانين، فترى منهم من يتخرج من المعاهد الفنية، وأخصيا

بوظيفة إدارية بعيدة عن مجال موهبته ودراسته، بينما يقنع البعض الآخر بالأدوار الصغيرة في حاشية أي نجم من النجوم الكبار: بل إن هؤلاء الكبار أنفسهم قد تأخر صمودهم كثيرا في انتظار ضربة الحظ التي تدفع به إلى القمة، مثلما حدث مع عادل إمام، أو أحمد زكي وغيرهما... ومن ثم فإن الواحد من أولئك عندما يتمكن من موقع الصدارة، الذي يسمح له بجمع المال الكافي لفرض السيطرة والنفوذ، أو على الأقل لفرض اختياراته الشخصية، يهذل ما هي وسعه لمحو صورة الماضي النقيص، ماضي الشقاء والتمسب، ولا يجد لديه دافعا للأخذ بيد الصغار القادمين عملا بمبدأ «دعه يجرب مثلي».

ونظام مؤسسة صناعة النجوم ليس ببدعة، أو تقليعة نخترعها اختراعا، ولكنه معصلة تحرية تاريخية مر بها المثل في العالم العربي، منتقلا من أيدي النبلاء والأمراء والملوك من رعاية الفنانين وحتى الوضع الحالي، الذي نشهد فيه قيام مؤسسات ضخمة في هوليوود، وغيرها تعمل كلها على تسلم الفنان من بداية المشوار، وتقديمه للجمهور: وصناعة اسمه، وشهرته، وتأمين متطلباته، ولعل اتجاه السينما المصرية أخيرا لتقديم أفلام بمجموعة من الموهوبين الجدد، بالإضافة إلى ما تقدمه فعلا بعض المحطات الفضائية العربية من أعمال دراسية ومسرحية، تعتمد في غالبيتها على وجوه غير معروفة تقريبا، وأيضا تجربة الفنان محمد صبحي في تأسيس مسرح يعتمد على وجوده وسط مجموعة من الشباب حديثي الموهبة.. لعل هذا كله يكون خطوات على طريق كسر احتكار قلة من النجوم لسوق الإنتاج الفني، ومن ثم هي صناعة مرحلة جديدة تتغير فيها الوجوه التي اعتادها الجمهور ملويلا إلى حد المثل.

٧ - المثل الشعبي/الجوكر... الأنا المحلي ضد الآخر المستغرب

إن هذا الوضع الذي يميزه الفن التمثيلي العربي هو نفسه ما قد عمل على استنهاض نرعة مناوئة «ضد المسرح»، وهي ما عرف بحركة التأسيس للمسرح العربي، أو البحث عن هوية، والتي انطلقت شرارتها مع دعوة يوسف إدريس لإفساح المجال للصيغة الشعبية - الريفية للتمثيل، من خلال نمط المهرج الشعبي الذي عرفه هو باسم (الفرفور)، والذي احتفظ لنفسه بألقاب أخرى متعددة باختلاف الأماكن والأوساط التي ظهر فيها، في مختلف مساحات الوطن العربي

من المحيط إلى الخليج، وبالطبع كان لهذه النزعة مضمونها الثوري الخاص، الذي يرفض الوضع المتعالي للفنان، والدور المثالي المفروض له، داعيا إلى مشاركة فنية فعالة في الحياة الاجتماعية والفكرية. من خلال المساهمة في عملية التنمية الثقافية للمجتمع المتخلف عن ركب انتطور الحضاري، على الرغم من أن هذا الدور ظل مرفوضا من قبل السلطة الأبوية التي ترفض بشدة أي مشاركة حقيقية في هذه العملية التي تحتكر لنفسها حق الحديث عنها والتظير لها عبر الأبواق الإعلامية التابعة لها. وقد تراجعت، بالتالي، حدة تلك النزعة تدريجيا، أمام تشدد السلطات إزاء التجارب المسرحية القليلة التي حاولت الخروج عن المضمار المسموح لها باللعب فيه، وأيضا أمام زعونة الفنانين أنفسهم وقصر نفوسهم عن مواصلة العمل في ظروف صعبة. غالبا ما تحرمهم من التمتع بحياة التجموية التي ترعاها السلطة نفسها^(*).

لأن هذا النوع المختلف من المسرح، المضاد، لا يزال يجد لنفسه مكانا متميزا في كثير من بلدان العالم الثالث بل وفي أوروبا نفسها (مسرح داريو فو مثلا)، وخاصة في أمريكا اللاتينية وأفريقيا، وفيه قد لا نجد ممثلين بالمعنى المتعارف عليه (محترفين)، ولكن قد نجد أنفسنا أمام اشخاص نشطين اجتماعيا، موهوبين في أكثر من مجال، أغلبهم من المتطوعين للعمل الاجتماعي والسياسي، يعتمدون في عملهم على الارتجال بصفة أساسية، وعلى جمع المعلومات الخاصة بالقضايا الساخنة التي ينشغل بها المجتمع نيا، ومن ثم التعبير عنها بكل الوسائل المتاحة من تشثيل ورقص وغناء وأقنعة وخلاصة، ودون التزام بأدوار معينة هالكل يؤدون جميع الأدوار، والممثل ينتقل من دور إلى آخر ينتهي بسهولة وبولسطة إشارات وأدوات بسيطة، وهي الصيغة القوية المعروفة بالممثل - الحوكر، وهي ما يقابل الصيغة الشعبية العربية للممثل - الراوي، ولكن بعد إعادة تركيبها فيها، والالتزام الوحيد هنا هو الارتباط بلفة الناس العائنين المحكية والتعبيرية الموروثة بينهم، والمعروفة بقدرتها على التأثير فيهم وجدانها، والمصالحة كقلب تقدم من خلاله أي أفكار جديدة تحاول تغيير اتجاهات وردود فعل الجماعة تجاه سلوك، أو مشكلة معينة تحيط بها وتؤثر عليها، سواء كانت هي الأمية أو الأمراض المتفشية، أو البطالة، أو حتى المآزعات المحلية، والعرقية وما ينجم عنها من حروب صغيرة.

(*) الجدير بالذكر أن الكاتب واحد من أهم كتاب إحدى النسخة من هذا العمل في مسرحية "مسرح التولق"، في واحد من المسرحيات التي كتبت في إطار مشروع "توسيع" المسرحية، مع الظروف الخاصة بالمشروع، كالعادة - حول هذه المسألة يقول الكاتب نفسه بعدد - مسرحية "مسرح التولق" في الجريدة.

فهل كان يدري يوسف إدريس، حين كتب مقالاته الثلاث الشهيرة «نحو مسرح مصري»، ومن ثم مسرحيته الأكثر شهرة «الغرافير»، أن حلمه الرومانسي بمسرح عربي لن تقوم له قائمة لأنه ينهض على أساس استلزام واحد من أقدم أشكال التمثيل الشعبي، ومن ثم فإنه يعني في حقيقته إعادة النظر في الإنتاج التمثيلي العربي برعته. أي النيل من مؤسسة النجم المهيمنة، هذا على الرغم من أن دعوته سوف تسهم نظرياً في وضع حجر الأساس لتلك الحركة التي شغلت المسرح العربي كله قرابة ربع قرن بشمارها الرومانسي البراق. البحث عن الهوية؟ وهل كان يدري أنه كان يمكن له أن يشارك - حينها - في التأسيس لظهور علم جديد من علوم الفن هو «أنثروبولوجيا المسرح»، وأن لدعوته هذه أبعاراً ومريدين في أكثر من بلد في الوقت نفسه، دون اتفاق مسبق. مثل بيتر برونك في إنجلترا، وجرتوفسكي في بولندا، وأوجينيو بارب وداريو فو في إيطاليا، وأوجستو بوال في البرازيل، وغيرهم من الباحثين عن لغة مسرحية نقية، قادرة على تجاوز حدود اللغات واللهجات المختلفة، لغة يفهمها البشر جميعهم، على اختلاف ألوانهم وميولهم، تدافع عن البسطاء والمقهورين منهم، بالسلاح ذاته الذي توارثوه من أساطير وحكايات وألعاب شعبية؟

هالسامر الذي عرضه يوسف إدريس في القرية المصرية، ودعا إليه كشكل مسرحي شعبي أصيل، هو نفسه مسرح «الحلقة» في أمريكا اللاتينية، وهو مسرح «البساط» المغربي، وهو مسرح «الحكايات»، و«الديوان» في المشرق العربي... أما «الفرفور» الذي أفاض في الحديث عن صفاته وخصائصه كإنسان، وكنمط فني في أن، فهو نفسه ذلك الجوككر، الذي يفعل كل شيء وأي شيء ببراعة، وهو التصور الحي لعروسة الأراجوز التي عزفتها الحواضر العربية منذ فترة طويلة. والفرفور كما رآه يوسف إدريس هو مضحك ومهرج وحكيم وفيلسوف في الوقت نفسه، ومن هنا فقد كان يسمى في بعض قرى القيوم «الملك»، ملك البهجة والمرح. وممثل السلطة الشعبية الخفية الخارجة عن أي نظام وضعي، رسمي. فهو بطل شعبي. بمعنى الكلمة، وكما يطلق عليه بالفارسية «بهلوان» (كلمة معناها بطل)، وهو عندما يظهر على خشبة المسرح لا يكون شخصية درامية بالمعنى القريب للكلمة، بل يكون نائياً جماهيرياً

في برلمان السخوية الشعبية المفتوح، على أطلاق غير معدودة بحدود القوانين والنظم السلطوية الفوقية، فيكون هو الممثل الحقيقي للضمير الجمعي بحكم دوره كممثل

وسواء كان يوسف إدريس يدري هذا كله، أو لم يكن، فإنه من المؤكد أنه كان يحلم معنا حلمًا جماعيًا رائعا، هو حلم أي قرفور، أو صعلوك مشاغب، بالمشاركة الجماهيرية، ولو كان مجرد حلم مؤقت ينتهي بنهاية الكتابة، إنه حلم أي مهرج موهوب، بالمشاركة هي الغاية النهائية لكل كوميديا حقيقية، صادقة، وهي الجوهر الحقيقي للفن المسرحي الذي لم تستورد منه سوى الشكل الفارغ البارد، الذي كان قد وصل إليه على يد أصحاب الكوميديا الفرنسية التقليدية، الكوميديا الفرنسية، وإن كان يوسف إدريس قد أوصى في مسرحيته الفواهر بزوغ ممثلين في الصالة ليمثلوا دور الجمهور، فإن هذا لا يعني أنه أراد مشاركة زائفة مصنوعة، ولكن لأنه كان يعلم تماما أن المشاركة الحقيقية، والمسرح الحقيقي عموما، يتكلمان مناخا ديمقراطيا حقيقيا لا يحظر التجمعات الجماهيرية. والتظاهرات الشعبية لبواعي الأمن. ولذا، فإن ما دعا إليه، وعن تبعه من أصحاب الدعوة الرومانسية ذاتها، سيظل حلمًا، حلم اليوتوبيا المسرحية، أو الفردوس الصانع، الذي لا يزال هو مطمح البسطاء والمثوريين في الأرض، بعد أن طردتهم منه عصا الملكية الفليضة.

وهي النهاية فإننا إذا كنا نحسب أنفسنا بعيدين عن تلك التطورات التي تغير من شكل المسرح العالمي، وتقلب مفاهيمه جيلا وراء جيل، تماما كما نظن أنفسنا بعيدين عن تلك الظروف الطاحنة التي تفتت شعوبا بأكملها في أنحاء العالم المبتلى كونه لا يزال اثالثا، فإنه من الضروري ألا يحجب عنا اطمئناننا الناعم هذا حقيقة أن الفن عموما، والمسرح خصوصا، وظيفة أخرى غير التسلية يجب أن تجد لها مكانا بجوارها، لكنها ليست أبدا وظيفة الوعظ والإرشاد بالمعنى الذي استقر لدينا عبر أجيال الرواد... فالمسرح ليس متصمة للخطابة أو التلقين، لكنه ساحة للتفاعل واللقاء الحميم بين تجارب وخبرات حيائية مختلفة. إن الإيمان بجديدية وفاعلية مثل هذه النظرة المفتوحة للمسرح، وللتمثيلي، هو ما يمكنه أن يفتح لنا البحث من جديد عن بدائل عملية لمواجهة ما لم تمل تكرار الشكوى منه، أي أزمة المسرح بداية من مشكلة دور العرض القليلة، المأجزة عن استيعاب حجم الإنتاج المسرحي المطروح، وانتهاء بالتقاليد القسرية

العقيدة التي رسخها نظام التجومية العتيق، سواء بين أوساط الفنانين أنفسهم، أو بين الأوساط الأخرى المعنية بالمتابعة والنقد لما يقدم من نشاطات فنية. ويمكن القول إن أزمة المسرح العربي الجوهرية هي تلك العزلة المفروضة عليه، والتي تجعله معها حاول التهوؤ، عاجزاً عن إثبات وجوده الحي، الضال بين الجمهور، الذي يتفق الجميع على إبقائه في عتمة الصنف المتراصة، خامداً، عاجزاً عن القيام بأي فعل حقيقي، في انتظار الحلول الفوقية لمشاكله، التي يثوهم - بلعم فني مستمر - أنها لن تتحقق إلا على يد البطل - السوبر - النجم.

٨. الاحتفالية... والعودة إلى الينابيع مرة أخرى

العودة إلى الينابيع... تلك هي الصرخة الجريئة التي أطلقها المسرحيون القريبون في بدايات القرن الزائل، كنتيجة للثورة العارمة التي اجتاحت الفنان الغربي آنذاك، ضد انعدام المعنى، وضد خواء الوجود البشري^{١٩}، واليوم ونحن في مطلع القرن الجديد، الا يمكن أن تصح من جديد، بالنسبة لنا على الأقل، الدعوة إلى العودة إلى الينابيع الأصلية للفن في خضم هذا الجفاف الشامل الذي يحتوي وجودنا كفنانين في مناخ مضطرب، طارد، مملا لكل ما هو خير وحق وجمال؟
قد يرى البعض أن الاحتفالية - كتيار فني - قد انحسر، أو تراجع، كنتيجة منطقية لفرق أصعابه في محيط المذلّة اللغوية، الاصطلاحية، الأدبية دون أن يرتبط بحثهم النظري بنقلة تقنية ملموسة في مجال العرض المسرحي، أي في مجال الحرفة، التمثيل والإخراج، وهي رؤية صحيحة بدرجة كبيرة. وهي تمكسر الواقع المأسوي للمسرح العربي الجاد... واقع انتمائه للأدب أكثر منه لفنون العرض، وأحد مواضع سقوطه، وانحسار الاحتفالية كاتجاه مسرحي عربي، يصورتها التي ظهرت عليها أول مرة في بيان المسرح الاحتفالي الأول (المغرب ١٩٧٧) هو أنها شغلت نفسها، مع كثرة من الباحثين المسرحيين العرب، بالعودة للبحث في التراث الأدبي العربي من أجل التأسيس، أو التأسيس، للمسرح العربي في مواجهة الصيغة الغربية (التي كانت واضحة بجلال، في عروض جماعة المسرح الاحتفالي^{٢٠}) دون أن يمتد هذا البحث إلى الفضاء التمثيلي العربي الزاخر بأنماطه، وتقاليده المدهشة، والتي اطلح القليلون فقط في وضع اليد عليها (مثال دراسة اليلحة السوفييتية تمارا الكسندروفا. ألف عام وعام على المسرح العربي^{٢١}).



فالاحتفال - ومن ثم السرداق - لا بد من أن يفرض منهاجا متميزا في الأداء المسرحي الاحتفالي نتيجة لشرطيات الخاصة التي تحيط بالممثل في سرداق مفتوح، يختلف فيه منظور الرؤية. والعلاقة مع الجمهور عما يحدث داخل مسرح العلة الإيطالية، وإن كان يتقارب - بالضرورة - مع الأساليب المعروفة في مسرح الحلقة - مثلا. ومن هنا كان من الطبيعي أن تجد صيغة الممثل - الجوكو. المعول بها في مسرح أميركا اللاتينية، التي يقدمها نظريا أ. بوال. موقعا لها في تفكيرنا المسرحي، حيث نجد قيعا بيننا وبين ظروف، وأساليب العمل في ذلك المسرح تشابها كبيرا. ونتيجة للطبيعة الكرنفالية الخاصة للاحتفال - التي سبقت الإشارة إليها - هي أكثر من موضوع - والمربطة بأصوله الشعبية الواضحة، يصبح التمثيل، كعملية، ليس مجرد مهنة مغلقة، أو نسق احترافي ضيق، بقدر ما يكون نشاطا تعبيريًا ذا طبيعة اجتماعية - عملية يمارسه الكل في زمن الاحتفال الشعبي، ومن هنا. فإن الممثل الاحتفالي يسمر دائما لجذب الجمهور تجاه صيغة اللعب الجماعي، أو المشاركة، سواء باستدعاء بعضهم إلى مناطق التمثيل، للدخول في اللعبة، أو لتعديل الأداء، أو حتى لجرد التخليق، فالتمثيل - كما رأينا - غريزة إنسانية عامة، يتمثل الإنسان بمقتضاها صورًا، ونماذج، حياتية. فيحولها من مجردات، إلى أفعال إبداعية بوساطة الخيال الابتكاري.

والممثل هنا هو مركز الاحتمال. والقطب الذي يتمحور حوله الاهتمام. وبالطبع، فإن وسيلته هي التواصل مع الجمهور (الجماعة الشعبية) هي ذاتها الوسائل التي يتوصل بها جميع الممثلين في مختلف المسارح، ولكن، لأنها احتفالية لا تطرح نفسها كطريقة فنية خالصة، وإنما تتبنى دورا تعليميا، تحريصيا (كما هي الحال في المسرح السياسي عموما) من خلال الصياغة الفنية لهموم واهتمامات الإنسان الصغير (إنسان الطبقات الشعبية الفقيرة)، فإن الممثل هنا لا بد من أن يكون قادرا على البحث في قاموس الحياة اليومية عن التعابير، والجمستات، والمفردات الشعبية الصوتية، والحركية من أجل إعادة صياغتها في عقد لغة إشارية خاصة، تكاد تكون مؤسسية، يُدرب عليها باستمرار. فهذا ما يحمله قادرا على تفعيل ميكانزمات عملية التوحد فيما بينه والجماعة.

وهي العملية التي تعمل على تحويل كتلة الجمهور الساكنة، من مجرد حشد عشوائي، إلى مجموعة فاعلة أثناء العرض وبعده^(*).

فالاحتفالية إما أن تكون حركة طليعية ذات توجه اجتماعي متقدم ومنحاز إلى كتلة الجماهير، أو أن تكتمل بذاتها، ويدورها المثالي كترعة تجريبية شكلية. تدعي الحياد الاجتماعي، فيما تكون - في هذه الحالة - صورة من صور الاستلاب الثقافي الذي تعارسه الثقافة الرسمية السائدة على الثقافة الشعبية تاريخيا، فتصبح عندها الوثيقات، والصور الشعبية، كأنها سلعة تُروَّج في مجال السياحة الثقافية المعروفة. ومن ناحية أخرى، فإن أي احتفال سوف يصبح بلا قيمة تذكر، ما لم يكن للجمهور دور أساسي فيه، بمعنى المشاركة الفعلية، وليس فقط على مستوى الفرجة السلبية، أو الأخرى المطعمة ببعض حيل المشاركة (مثل زرع بعض الممثلين بين الجمهور)، وإنما بالمساهمة في حركة العرض نفسه (كأن يندخل الجمهور مثلا لتوقيف العمل عند نقطة معينة للاستفهام، أو ليطالب مشاركته بالعمل، أو لإعادة جزء معين من العرض، وهو ما كان يحدث عمليا).

ومن هنا قد لا تبدو قضية الأسلوب هي القضية الرئيسية بالنسبة إلى الممثل في المسرح الاحتفالي، باعتباره ممثلا يعمل ضمن ظروف مسرحية خشنة، تخضع - غالبا - لمنطق (المصادفة)، والضرورة الآنية، التي تمرضها طبيعة الموضوع المعروض، والجمهور المتلقي... وكما يقول برونك: «الأسلوب في حاجة إلى الفراغ واليسر، أما أن تعمل في شروط خشنة تماما، فإن الأمر يبدو كمشورة، فنكل شيء يقع في متناول اليد لأبد من تحويله إلى سلاح، أو أداة...»^(٢٣٠)، غير أن السلاح الأساس للممثل في هذا المسرح هو تقنية الارتجال. ومن بعده تأتي بقية التقنيات، مثل الحكيم، الرقص الشعبي، التعبير الصامت الإيمائي، الغناء الشعبي، تلاوة القرآن، ألعاب العرائش والأقنعة... ومن المهم أن نشير هنا إلى الأهمية الكبرى التي يوليها المطلوب التدريب في المسرح الاحتفالي لتقنيات العروسة، وأساليبها في الحركة، حيث نحتل مكانا متميزا في الخيال والفكر الشعبي، قد تصل إلى حد تفسير الوجود على هذا الأساس: (فما نحن إلا عرائش تحركها خيوط بيد القدرة الإلهية...).

(٢٣٠) وقد تمت تجربة هذا التحويل في أكثر من عرض للمسرحية «من عرض أبيض» في فرنسا الآن (١٩٩٢) - مثلا - بإحدى مسرحين. إحدى الفرق مع العرض بشكل مباشر على جهاز مستقل من نفس الخشبة ذاتها إلى الفرقة، ثم التحول للجمهور «الحق» مع الممثل. خلال العرض وبعد حتر تحولات سطحه العنبرية إلى طاقته داخل شيفر شيفر بجعله حيل مستكوبة كالقوة عبر أو الأمر أخص في اليوم التالي إلى أحد م مؤسسة عندما اعاد الجمهور شعيل ما شاهدت «الأمر» ويلاحظ صور الأمل إلى أطفال العبد.

الأنا القوي

نموذج لطبيقي مفكر لتدريب

الممثل في المسرح الاحتفالي

إذا كان المسرح هو ما اتفقنا - مع رولان
بارت - على أنه «ازدهار وتفتح الجسد» فإن
الخطوة الأولى لتدريب الممثل - أي ممثل -
هي اكتشاف قدرته على تحقيق المعادلة
المسرحية الأصلية «نحن (أنا - الآخر) - هنا
- الآن» أي تأكيد حضوره كإنسان فاعل،
من خلال تجسيد حضور الشخصيات التي
يمثلها في الزمان والمكان الخياليين،
وسيطرة الممثل على كيانه، إنما تتم في
البداية من خلال انطلاقة واسمة في
الفضاء الزمني والكافي، وكأنما هو
عصفور أطلق لقوه من قفص العادة،
والثقل، ليحرب المدى الواسع للتعبير -
ثم أن الـ (نحن) لا تبدأ دائما إلا مع تحقق
فعلي لـ (أنا)، فهي في النهاية ليست
سوى (أنا) الجماعة المركبة من
مجموعة الذوات الفاعلة. وحتى لا يتحول
اكتشاف الممثل لنفسه إلى مجرد تداع

إذا أردت أن تأخذ العالم
معه، فسوف تقضي يوم أن
تصرقه. لتعرف نفسك فقط،
فهذا أكبر حالة مرة منك.
فريد الدين العطار

ميكنولوجي، أو استعراض مهارات، ونفاق اجتماعي، لابد أن يتم هذا داخل الحدود المسرحية التي يرميها الإيقاع: إيقاع الجسد، وإيقاع الروح معا.

ومن هنا يصبح المجال مفتوحا لتخليص الممثل من العوائق التقليدية للإبداع، علاوة على تلك العوائق، أو قوالب الأداء stereotypes، المكتسبة من خلال الممارسة المسرحية داخل النسق المسرحي التقليدي. ومن ثم بناء ثمة تعبيرية خاصة بواسطة مجموعة كبيرة من التدريبات بعضها منتقى من بعض المناهج المشابهة، وأخرى تم وضعها خصيصا لملائمة الطبيعة الخاصة للممثل العربي. والأساس هنا هو البدء من نقطة محددة هي أنه في المدارس التقليدية يسمى الممثل أولا بالتعرف إلى العالم المحيط، ولكن لنستمع إلى نصيحة الصوفي فريد الدين العطار: «إذا أردت أن تأخذ العالم معك، فسوف تقضي دون أن تعرفه، لتعرف نفسك فقط، فهذا أكبر مائة مرة منك». ولذا، يجب أن يبدأ الممثل بالتعرف على ذاته، وطاقته الفاعلة أولا - وأيضا محاولة استعادتها كلما سنحت الفرصة - أي أن الهدف الأساسي لإعداد الممثل هو أن تتاح له الفرصة لاكتشاف ذاته، ونفي اغترابه عنها، سواء أكان هاويا مبتدأ أم محترفا ممارسا. فما أكثر ما نضيق منا ذواتنا في زحمة الطلب والسعي خلف الأرزاق!

ولن نسترسل هنا في سرد طبيعة تلك التدريبات، ولكن سنكتفي بعرض نموذج لمجموعة من التدريبات الشمسية، اليومية، التي يجب أن يلتزم بها الممثل في المسرح الاحتفالي للمحافظة على طاقته الحيوية باستمرار... ونعتمد هذه المجموعة من التدريبات تأكيد فكرة الوحدة، وحدة الجماعة كمعادل للوجود، من خلال التواصل الجمعي. وأيضا من خلال لعبة القرين (الأنا - الآخر). وبالطبع فإن هذا يتم من خلال أعمال فيزيائية محددة، يكون لها هدف تقني هو تنشيط العضلات - عبر الاسترخاء وتمارين التنفس/اليوجا.

ومن المهم التأكيد على ملاحظة أن هذه التدريبات تتم داخل حلقة خاصة، ذات تقائيد معينة: مثل الصمت/التأمل - الجدية/الاستفراق - التواضع - التوحد مع الآخر/الانفتاح - الاسترخاء العصبي - الحيوية

الداخلية. كما أنها تتم بمصاحبة نوع من الموسيقى التأملية، والموسيقى التأملية هي طريقة لتتبع أصوات طبيعية مختلفة، فهي موسيقى للاسترخاء، ولتصفية ذهن من الاضطرابات، والاضطرابات اليومية. أما الحلقة فهي موتيف شعبي بالدرجة الأولى، يعمل كرمز للكلية، ولوحدة الوجود، بل ووحدة الكيان البشري ذاته.

فالحلقة يمكن أن تعمل كوسيط لاشعوري لتجميع طلقات المشاركين حول بؤرة واحدة، هي المعلم. ولعل من هنا تأتي أهميتها في التراث الديني عمومًا، ولدى جماعات الصوفية خاصة. (لاحظ مثلًا حلقات الدرس في المساجد). وقد كانت الدائرة (قرص الشمس) عنصرًا إلهيًا مقدسًا لدى قدماء المصريين، فهي الرمز المحسد لقوة الإله. فالحلقة هي شكل احتفالي، وهي أيضًا شكل وحدتنا وتركيزنا، ومن ناحية فإن النظرة الظاهراتية للدائرة ترى فيها مكانًا دافئًا، حاضيًا، كحصن، أو رحم جامع، فإن ترسم دائرة حول شيء يعني الإحاطة به تمامًا. والدائرة هي الشكل الهندسي الوحيد الذي لا يقاس حجمه، أو محيطه، بطول أبعاده (فلا أبعاد هنا) ولكن بطول القطر الواصل بين نقطتين على خط المركز. وهذا يعني أن أي صرد في أي نقطة في الحلقة هو جزء من كل مدمج، في وحدة مرتبطة بمركز وحيد.

١ - المثل داخل حلقة/دائرة الجماعة... صمت... تأكد من استقرارك فوق الأرض... استشعر ملمسها بقدميك... فكر في علاقتك بها من خلال الجاذبية... (قل لنفسك: هذه الأرض الحنون التي لو تطلعت عنا لانقرط عقدنا في الهواء بلا مستقر، ولكنها تتمسك بنا، تشدنا إليها دومًا...).

حاول أن تطرد عنك الهواجس التي ستهاجمك بالضرورة. (وكما ينصح معلمو اليوجا: أنت هو أنت ولست أفكارك وهواجسك... فالأفكار كالسحب تأتي وتمضي. أما أنت فأنت دائم الوجود كما الأفق الذي تمر به مختلف السحب).

٢ - تدريب التطهر: نزع القناع اليومي (اللامرئي) إيمانًا بصورة فردية، وهو قناع كلي يغطي الجسد بأكمله، يتكون نتيجة ظروف التعامل اليومي مع الظروف المحيطة (البشرية والطبيعية)، وهو - كحالة نفسية - يشابه الوظيفة التي للوضوء قبيل الصلاة.

يشغل فيه النمل غشاء يحيط بكامل جسده وحواصه. حينئذ في تحريكه ببطء، محاولاً استعادة عمدة نفسه (الأنثى وحيداً) التي راحم حياة اليومية خارج قاعة التدريب.

٢ - تدريب كرفاناً تقصر فترات .. ثم بتشجيع نهاية أسفل خسر. ثم طرد خارجاً أثناء ذلك البدار مبسوطاً (كما في صورة صلاة العماد - يوم) الإبهام موجهتان جهة الحجاب الحاجز مع السيق .. ثم ترتفع .. تن مع الزفير .. (رمزياً: إطلاق النرج إلى أعلى).

٣ - تدريب (أنثى) الجماعة: النفس الجماعية تشترك .. يبدأ معتر في الشهيق رافعا يسهل إلى أعلى (في حركة رمزية لاستمداد الطاقة الهواء من نقطة سماوية متخيلة في مركز الحلقة) ثم يحتفظ بالنفس قليلاً في صرره (لتحرير الطاقة عبر الشرايين). قبل أن يبعث به. عبر يده اليمنى الممسكة برسع الذراع اليسرى لزميله في الحلقة. بحيث يتناول الزميل النفس (شهيق) عبر يسهل من الأول، ويكرر الفعل نفسه (شهيق - توقف - زفير) مع زميله التالي، حتى يصل للأول مرة أخرى. فتكتمل دائرة التواصل الخيالية حين يرفع الجميع أيديهم المتشابكة (نحن) في حركة شهيق جماعي، وحتى يسقطوا (بالنصف العلوي للجسم - وضع الركوع) لإخراج الزفير نحو الأرض مصحوباً بصوت (أه). تكون لحظات في الوضع نفسه: الدراعان مرشختان تماماً، والجسد الرافع في حالة استرخاء تام .. بعد التحقق من انتظام ضربات القلب.

٤ - انحناء تدريجي جهة الأرض استناداً على أطراف الأصابع، ثم الكفين .. مع سحب الأقدام تدريجياً للخلف، (بطء شديد)، حتى الوصول إلى وضع الرقود التام .. استنشق ملئ الأرض.

٥ - تدريب القطعة: نهوض بطيء في حركة مماثلة لتمطي القطعة عند الاستيقاظ، ثم سقوط سريع نحو الأرض ثانية. يحدو الجميع - تبعاً - إلى وضع الوقوف بهدوء، ويطء شديدين. مع ملاحظة حركة العمود الفقري.

٦ - تدريب النفس المزدوج (الأنثى - القرون): يتخذ كل زوج من الممثلين وضع المواجهة وقوفاً، بحيث تنضم الحلقة الأم إلى حلقتين متداخلتين. ثم يعاد تدريب النفس السابق نفسه (شهيق - توقف - زفير) ولكن بين كل اثنين على حدة.

٨ - تدريب شيلقي وشيلكة: يتبادل أزواج الممثلين كل منها حمل الآخر ظهرا بظهر... وأثناء الحمل سكون، واسترخاء تام... (السباحة في مياه هادئة كفرضية خيالية).

٩ - تدريب تدليك الأطراف: تتبادل الدائرتان الداخلية والداخلية تدليك أطراف الرميل لتواجه الراعين - الرقبة - الوجه... (نحت ملامح/ مأكياج شخصية ما، كفرضية خيالية).

١١ - تدريب النظرة الأخيرة: يتبادل ممثلو الدائرتين الرقائد على الظهر في حال استرخاء تام، بينما يجلس الزميل (القرين) عند قدمي النائم (الأنثى)... لحظة تركيز... ثم يمسك الزميل قدمي زميله، الذي يحاول الهوض بنصفه الأعلى فاردًا ذراعيه نحو ركبتيه (شهيق)... وعندما يصل إلى أقصى نقطة (دون ألم) يعود بعمل نضجة هواء (زفير) الزميل... (فرضية الميلاد/ البحث والموت خياليا).

١٢ - تدريب العهد: (مستوحى من إحدى الطرق الصوفية) الممثلان في وضع جلسة الصلاة... الأول (الأنثى) يجلس مغمض العينين، كفاء فوق ركبتي مفتوحتان إلى أعلى... يبدأ في تلاوة صوت معين (نغمة دو - أول نغمة في السلم الموسيقي) قرار... يستجيب له الزميل (القرين) الجالس أمامه (مغمض العينين أيضا) فيضع كفيه معكوسين فوق كفي الأول، ويطلق صوت الجواب (لا)... وهكذا يمكن أن يتحول الصوت الموسيقي ليصبح مقطعاً شعرياً مثلاً.

١٣ - عودة إلى الحلقة الرئيسية مع القفز المفاجئ والصراخ، وبغثة الأعضاء في جميع الاتجاهات... ثم هدوء... صمت.

١٤ - تدريب المرائس: الممثل يقف خلف زميله (الكل في دائرتين)... يتبادل أزواج الممثلين أدوار العروسة/ الماريونيت، ولاعب العروسة. مع تفسير مناطق التحكم في العروسة (خلف الرقبة... الذراعين بالتيادل... الخصر...). على ممثل العروسة الاسترخاء التام، والثقة في الزميل الذي يكون عليه بالتالي الحفاظ على زميله من أي ألم يسببه الإمساك به.

١٥- نريد أن ندخل الحلقة التي أوضاع غير عادية مع مؤسستنا
 ساحية خاسرة. تتحرك الجمجمة ببطء في ذلك ... (يجب الحثالة على
 نظامي) ... النظر إلى الأمام، الجسد مستقر دون قوتر... تمتد
 ماذي عينا زيارا على التوالي في حالة تشبه قطرة الماء
 واسعة في حالة زمنية... تتصاعد ونيرة التي قد يحيد، مع تغيير أوضاع
 سمات، الح... قد تغير الحركة إلى السيرة التدريجي... حتى
 يتوقف... صمت.



بیلیو جرافیا



أولا : قواميس ومعاجم

- قاموس السبج. ب.ترويس باغي. باللغة الروسية، موسكو. دار التقدم، ١٩٦١
- الموسوعة المسرحية، موسكو، دار الموسوعات، ١٩٦٤ (باللغة الروسية).
- موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٢.
- معجم المصطلحات المسرحية والمزاجية د. ابراهيم حمادة. القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩
- معجم علم النفس المعاصر، ا. ف. بتروفسكي و م. ج. ياروشسكي، ترجمة: حمدي عبد الحواد وعبد السلام رضوان، القاهرة، دار العالم الجديد، ١٩٩٦
- موسوعة علوم النفس، د. كمال دسوقي، محمدا، القاهرة، الدار الدولية للنشر والتوزيع، ١٩٨٨
- معجم مصطلحات التحليل النفسي، حاك لابلاش وبوتاليس، ترجمة: د مصطفى حجازي، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٨٤.
- قاموس علم الاجتماع، تحرير د عاطف غيث، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩.
- المعجم الفلسفي، د. مراد وهبة. القاهرة، دار الثقافة الجديدة، ١٩٧٩، الطبعة الثالثة

CD: Microsoft & Encarta & Encyclopedia 2000

ثانياً: مراجع باللغة الروسية

- اكرمان، أحاديك مع جوته ، موسكو ، ١٩٨١ .
- ألكسندر جلادكوف مايرخولد ، موسكو منشورات اتحاد المسرحيين، ١٩٩٠
- اتجلس، ف. أصل العائلة والملكية والدولة، موسكو، منشورات دار التقدم، ١٩٨٢ .
- ياختين. ميخائيل: فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية في أوروبا المعصور الوسطى والرينيسانس، موسكو، دار الآداب التقنية، ١٩٦٥



- باختر، عيغائيل: قصصايا الأدب وثق التحال الرواية ثوروية موسكوف، دار النشر، تفتية، ١٩٧٥.
- حريد، غلاديمير: قصايب الصبح: تجميع، مدمت، دار النشر، سكوتفا، ١٩٧٦.
- ريت، فلاديسلو: الجذور التاريخية لتعكايا - تحولية بيعة، منشورات، مجلة لبيجوفاد، ١٩٨٦.
- شخاروف، هرة: المسرح، موسكوف، دار النشر، ١٩٨٥ ط٢.
- حول: الكرنفال، فروماني، الأعمال الثمة، موسكوف، ١٩٨٠.
- شخاروف، موسكوف: الأعمال الكاملة (٨ أجزاء)، موسكوف، دار النشر، ١٩٨٠.
- كير، حول المدرسة الاحترافية التي المراتم، منشورات لبيجوفاد، مسكراد، ١٩٨٧.
- موسكوف، الكوميديا ديلازتي، مان بيتر بيرج، إصدارات أكاديمية سان بيتر بيرج للمرح والموسيقى والسينما، لبيجوفاد، ١٩٩٠.

ثالثا: مراجع أجنبية مترجمة

- ارق، انتوفان: المسرح وقرينه، ترجمة: د سامية أحمد، القاهرة، دار النهضة العربية، ١٩٧٣.
- أرسطو، فن الشعر، ترجمة: د شكري عياد القاهرة، دار الكتاب العربي، ١٩٦٧.
- أصلار أرويت: فن المسرح، ترجمة: د سامية أحمد، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، الجزء الأول.
- أنياد، مارشياء: أسطورة المود البدئي، ترجمة: نهاد حياطة، دمشق، دار طلام، الدراسات والترجمة والنشر، ١٩٨٧.
- أوين، هردريك: برتولت برخت، (حياته، أعماله، فنه) ترجمة: إبراهيم العريس، بيروت، دار ابن خلدون، ط١، ١٩٨١.
- ايضار، حيمس روث: المسرح التجريبي من شتاسلافسكي الى اليوم، ترجمة: هاروف عبد القادر، القاهرة، دار الفكر المعاصر، ١٩٧٩.
- ايلام، كير: سيمولوجيا المسرح والدراما، ترجمة: رشيف كرم، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢.
- مارما، أوجينيو... وآخرين: طاقة الممثل، مقالات في انثروبولوجية الممثل، ترجمة: د. سهير الجمل، القاهرة، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، ١٩٩٩.



بيلوجرافيا

- جازوا: مساء المعاصرين (الأنثروبولوجيا المسرحية) ترجمة: د. فاسم البيهاسي بيروت دار سحر الأدبية، ١٩٥٥.
- طرب، يونس: المسرح الأفريقي، مقالات في المسرح ترجمة: سفيان بشور، دمشق منشورات المعهد العربي للثقافة المسرحية، ١٩٦٢.
- باشلان: جلسة المسرح ترجمة: خليل أحمد خليل، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٨٢.
- باشلان: حمالية المكان ترجمة: غالب هلسا، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٨٤.
- بادوي، تاريخ المسرح، ترجمة: الأديب إلياس رحلاوي، دمشق، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد الثقافي، ١٩٨١، خمسة أجزاء.
- باوزير، صبيح: المسرح الياباني، ترجمة: عبد الرحمن بصاري، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ١٩٦٤.
- بيرتلسمي، جان، بحث في علم الجمال، ترجمة: د. أنور عبد العزيز، القاهرة، دار نهضة مصر، ١٩٧٠.
- برحسون، أندريه، الضحك، ترجمة: سامي الدروبي وعبدالله عبد الدائم، دمشق، دار البهجة، ١٩٦٢.
- برحسون، أندريه: العاطفة الروحية، ترجمة: علي مقد، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩١.
- برخت، برنوت: نظرية المسرح اللغوي، ترجمة: جميل نصيف، بغداد، منشورات وزارة الإعلام، ١٩٧٢.
- بروك، يسم: المساحة الفارغة، ترجمة: فاروق عبد القادر، القاهرة، كتاب الهلال، ديسمبر ١٩٨٦.
- بروك، بيث: النقطة المتسولة، ترجمة: فاروق عبد القادر، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٥٤، أكتوبر ١٩٨١.
- بنتلي، الحياة في الدراما، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٢، ط ٢.
- بنتلي: نظرية المسرح الحديث، ترجمة: محمد عزيز رستم، القاهرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٥.
- بنجامين، هانتر: برخت، ترجمة: أميرة الزين، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٤.
- بن عزيزة، محمد: الإسلام والمسرح، ترجمة: د. رفيق الصبان، القاهرة، كتاب الهلال، أبريل، ١٩٧١.

- ١٠ - أوجست الصبرج والنهج أو قدس - ترجمة - د. عبد الله عبد الله - عن الثقافة
معارف مهرجان القاهرة للدراسات المسرحية.
- ١١ - تشيلدويك، تاريخ المسرح من الألف سنة - ترجمة - د. محمد عبد الله - عن
مكتبة القاهرة.
- ١٢ - جاستن، المسرح والفرح ترجمة د. محمد عبد الله - عن مكتبة المعرفة، عن
روايف، ١٩٩٠.
- ١٣ - محمد هاني نجدي التحليل - ترجمة - د. محمد عبد الله - عن معارف المعارف
للثقافة ١٩٩٧.
- ١٤ - جازووي، حوار الحضارات - ترجمة - د. محمد عبد الله - عن معارف المعارف
١٩٨٦، ٣.
- ١٥ - تشارلز ميهل لوي الكوميديا الإيطالية - ترجمة - د. محمد عبد الله - عن مكتبة
عشق، منشورات المعهد العالي للمسرح، ١٩٩٧.
- ١٦ - روفينو، جان، سوسيولوجية المسرح، ترجمة، حافظ جاسم، دمشق، منشورات
وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٧١، بيروت.
- ١٧ - دولوز، دولوز، نيتشه والفلسفة، ترجمة، أسماء الحاج، بيروت، مؤسسة الجمعية
للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٢.
- ١٨ - غورو، دنيس، المستغرب في فن الممثل - ترجمة - د. محمد عبد الله - عن معارف المعارف
للقاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٨.
- ١٩ - ديور، أدريس، فن التمثيل... الأخلاق والاعتماد، ترجمة - د. محمد عبد الله - عن معارف المعارف
مشاريع مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٠، بيروت.
- ٢٠ - روشكا، الأبداع العام والخامس، ترجمة - د. محمد عبد الله - عن مكتبة الكويت، سلسلة
عالم المعرفة، العدد ١٤٤، ديسمبر ١٩٨٩.
- ٢١ - سايمنت، ديفيد، كيث العيسرية والإبداع والقيادة، ترجمة - د. شاكور عبد الحميد،
الكويت، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٧٦، ١٩٩٣.
- ٢٢ - ستانيسلافسكي، إعداد الدور المسرحي، ترجمة، د. شريف شكري، دمشق، منشورات
المعهد العالي للعلوم المسرحية، ١٩٨٣، ص ٢٨٢.
- ٢٣ - ستانيسلافسكي، إعداد الممثل في الممارسة الإبداعية، ترجمة، د. شريف شكري،
القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٧.
- ٢٤ - ستور، أنطوني، فن الممثل، ترجمة، د. محمد عبد الله - عن مكتبة طه حسين، القاهرة،
دار وليد، ١٩٩١.
- ٢٥ - شكسبير، مسرحية مكبث، ترجمة، جبريل إبراهيم جبريل، بيروت، المؤسسة العربية
للدراسات والنشر، ١٩٨٠، ص ٢.



بعلبوعر افيا

- [illegible]

- د. ديو العربية، الإصدار الثاني، ترجمة محمد عبد الله الخياط، بيروت، ١٩٦٧.
- د. محمد عبد الحليم، أصول الفلسفة، ترجمة حسن عريضة، محمد ناجي، الدار الجديدة، دار إفريقيا الشرق، ١٩٩٦.
- د. محمد عبد الحليم، أصول الفلسفة، ترجمة حسن عريضة، بيروت، دار الجامعة الجديدة، ١٩٩٣.
- د. محمد عبد الحليم، المسرحية العامة، ترجمة د. شوقي بكر، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر.
- د. محمد عبد الحليم، المسرحية العامة، ترجمة د. محمد حسن جفناحي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧.
- د. فتون، حويلان، نظرية العرض المسرحي، ترجمة د. نهاد سليطة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤.
- د. كولن، اللاهوتي، ترجمة أنيس زكي حسن، بيروت، دار الآداب، ط ٢، ١٩٧٩.
- د. بوبج، كارل، مجموعة من العلماء الآخرين، الإنسان ورموزه، ترجمة سمير علي، بغداد، ١٩٨٢.

رابعاً: مراجع باللغة العربية

- أحمد رشدي سائح، الأدب الشعبي، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٧١.
- د. زكريا إبراهيم، سيكولوجية الفكاهة والضحك، القاهرة، مكتبة عرب.
- د. محمد حرب، الأنا والآخر والجماعة، دراسة في فلسفة سارتر ومسرحه، بيروت.
- د. شكري عياد، البطل في الأدب والأساطير، القاهرة، دار المعرفة، ١٩٥٩.
- د. محمد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، القاهرة، دار الثقافة، ١٩٧٣.
- د. لطيف بهسي، جمالية الفن العربي، الكويت، مطبعة عالم المعرفة، فبراير ١٩٧١.
- د. هوزار الساهر، سانسلافسكي والمسرح العربي، رسالة دكتوراه، ترجمة عن الروسية، د. هوزار مربي، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٤.
- د. محمد عبد الواحد حجازي، موقف الإسلام من القنون، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المكتبة الثقافية، ١٩٨٤.
- د. محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، بيروت، دار الثقافة، ١٩٨٠، ط ٣.
- د. مصطفى موييد، الأسس النفسية للتكامل الاجتماعي، القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٤، ط ٢.



- محمد عبد الله، "الأسس وأهمية اللغة" (الطبعة الأولى: ١٩٨٠).
- محمد عبد الله، "أسس اللغة العربية" (الطبعة الأولى: ١٩٩٢).

خامساً: دوريات ومجلات

- مجلة الشرق، الكويت.
- مجلة الحياة، الكويت.
- مجلة رسالة الكويت.
- مجلة الهلال، القاهرة.
- مجلة الشرق، القاهرة.
- عالم الشرق، الكويت.



- ٥٠ - المسرح المسرحية ، هيثم
- ٥١ - خضر ، كونا ايز عيه - مسرحية لاهية في المسرح ، القاهرة ، مكتبة عريب
- ٥٢ - الحلبي احمد الفتحة والسيرة - سيرة حاكم مصر في القرون ١٩٨٢
- ٥٣ - علاء الدين بن بوب - قسطنطين - محمد والاعراب - موسكو - دار النشر
- ٥٤ - كونا (١٩٧٦)
- ٥٥ - بنعلي الحياة في الدراما - هيثم
- ٥٦ - جبريل النجدي ، ترجمة - د. عبد الله عبد الله ، دمشق ، دار
- ٥٧ - بيروت ، ١٩٨٢ ، ج ١٩٩
- ٥٨ - الفيلسوف بيكون - المسرحية الحديثة - ترجمة - د. حبيب الله عبد الله ، دمشق ، دار
- ٥٩ - الترجمة المصرية العامة للكتاب - دار
- ٦٠ - ترجمته في المسرح - د. عبد الله عبد الله ، دمشق ، دار
- ٦١ - خلاصة سعاد حبيب - الأنا والآخرة - احمد

(٣)

- ٦٢ - | روشكا : الإبداع العام والخاص - ترجمة - د. عبد الله عبد الله ، الكويت ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد ١٤٤ ، ديسمبر ١٩٨٩
- ٦٣ - بائريس باهي : قاموس المسرح - مرجع سابق
- ٦٤ - راجع : المعجم الفلسفي - مرجع سابق - مادة تناسخ ص ١٣١
- ٦٥ - انظر دين كيث سايمون : البشرية والإبداع والقيادة ، ترجمة - د. شاكر عبد
- ٦٦ - الحميد ، الكويت ، سلسلة عالم المعرفة العدد ١٧٦ ١٩٩٢ ص ١٩١
- ٦٧ - هرويد : ثلاث مقالات حول نظرية الترجمة ، ترجمة : محمود سامي ، القاهرة ، دار
- ٦٨ - المعارف ، ١٩٩٤
- ٦٩ - نيشة : أقوال الأسماء - ترجمة : حسن يوفية و محمد الناجي ، الدار البيضاء ، دار
- ٧٠ - إفريقيا الشرق ، ١٩٩٦
- ٧١ - | ، بنعلي الحياة في الدراما - مرجع سابق
- ٧٢ - انظر بوجه خاص أبحاث ياريا حول هذا المفهوم ... مثال : طاقة التمثيل ، مقالات في أنثروبولوجيا المسرح
- ٧٣ - إريك بنعلي : الحياة في الدراما - مرجع سابق
- ٧٤ - جون ماكوري : الوجودية ، ترجمة - د. إمام عبد الفتاح ، الكويت ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد ٥٨ ، أكتوبر ١٩٨٢



- ٨٠ - بيتش، ر.، حدة: ماؤثر بيتش حين يدر فيقته وأدب: سرجية -
٨١ - بيتش، ر.، حدة: ماؤثر بيتش حين يدر فيقته وأدب: سرجية -
٨٢ - بيتش، ر.، حدة: ماؤثر بيتش حين يدر فيقته وأدب: سرجية -
٨٣ - بيتش، ر.، حدة: ماؤثر بيتش حين يدر فيقته وأدب: سرجية -
٨٤ - بيتش، ر.، حدة: ماؤثر بيتش حين يدر فيقته وأدب: سرجية -
٨٥ - بيتش، ر.، حدة: ماؤثر بيتش حين يدر فيقته وأدب: سرجية -
٨٦ - بيتش، ر.، حدة: ماؤثر بيتش حين يدر فيقته وأدب: سرجية -
٨٧ - بيتش، ر.، حدة: ماؤثر بيتش حين يدر فيقته وأدب: سرجية -
٨٨ - بيتش، ر.، حدة: ماؤثر بيتش حين يدر فيقته وأدب: سرجية -
٨٩ - بيتش، ر.، حدة: ماؤثر بيتش حين يدر فيقته وأدب: سرجية -
٩٠ - بيتش، ر.، حدة: ماؤثر بيتش حين يدر فيقته وأدب: سرجية -
٩١ - بيتش، ر.، حدة: ماؤثر بيتش حين يدر فيقته وأدب: سرجية -
٩٢ - بيتش، ر.، حدة: ماؤثر بيتش حين يدر فيقته وأدب: سرجية -
٩٣ - بيتش، ر.، حدة: ماؤثر بيتش حين يدر فيقته وأدب: سرجية -
٩٤ - بيتش، ر.، حدة: ماؤثر بيتش حين يدر فيقته وأدب: سرجية -
٩٥ - بيتش، ر.، حدة: ماؤثر بيتش حين يدر فيقته وأدب: سرجية -
٩٦ - بيتش، ر.، حدة: ماؤثر بيتش حين يدر فيقته وأدب: سرجية -
٩٧ - بيتش، ر.، حدة: ماؤثر بيتش حين يدر فيقته وأدب: سرجية -
٩٨ - بيتش، ر.، حدة: ماؤثر بيتش حين يدر فيقته وأدب: سرجية -
٩٩ - بيتش، ر.، حدة: ماؤثر بيتش حين يدر فيقته وأدب: سرجية -
١٠٠ - بيتش، ر.، حدة: ماؤثر بيتش حين يدر فيقته وأدب: سرجية -

(٤)

- ٨٨ - علاء ميمر، روج: الحضور التاريخي للثقافات الخرافية في العراق، منشورات
جامعة البصرة، ١٩٨٦.
- ٨٩ - داهيد لوبيرتون: أنثروبولوجيا الحسد، مرجع سابق.
- ٩٠ - داهيد لوبيرتون: أنثروبولوجيا الحسد، مرجع سابق.
- ٩١ - داهيد لوبيرتون: أنثروبولوجيا الحسد، مرجع سابق.
- ٩٢ - داهيد لوبيرتون: أنثروبولوجيا الحسد، مرجع سابق.
- ٩٣ - داهيد لوبيرتون: أنثروبولوجيا الحسد، مرجع سابق.
- ٩٤ - داهيد لوبيرتون: أنثروبولوجيا الحسد، مرجع سابق.
- ٩٥ - داهيد لوبيرتون: أنثروبولوجيا الحسد، مرجع سابق.
- ٩٦ - داهيد لوبيرتون: أنثروبولوجيا الحسد، مرجع سابق.
- ٩٧ - داهيد لوبيرتون: أنثروبولوجيا الحسد، مرجع سابق.
- ٩٨ - داهيد لوبيرتون: أنثروبولوجيا الحسد، مرجع سابق.
- ٩٩ - داهيد لوبيرتون: أنثروبولوجيا الحسد، مرجع سابق.
- ١٠٠ - داهيد لوبيرتون: أنثروبولوجيا الحسد، مرجع سابق.



بيليو جرافيا

- ١٠٦ - ... - ... - ترجمة محمد عبد القادر دار شرقيات للنشر
١٠٧ - ... - ... - ...
١٠٨ - ... - ... - ...
١٠٩ - ... - ... - ...
١١٠ - ... - ... - ...
١١١ - ... - ... - ...
١١٢ - ... - ... - ...
١١٣ - ... - ... - ...
١١٤ - ... - ... - ...
١١٥ - ... - ... - ...
١١٦ - ... - ... - ...

١١٠ - بيروت، ص ٨٦

١١١ - شيمون، متلا عن تاريخ المسرح في مصر، ص ١١٠ - ١١١ - ١١٢ - القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، طبع في ١٩٠١

١١٢ - مجلة المصنوعات المسرحية، طبع في ١٩٠١، ص ١١٠ - ١١١ - ١١٢ - القاهرة، المصنوعات المسرحية، طبع في ١٩٠١

١١٣ - فريدريش يتحدث عن مصر، ترجمة محمد عبد الحفيظ، طبع في ١٩٠١، ص ١١٠ - ١١١ - ١١٢ - القاهرة، المصنوعات المسرحية، طبع في ١٩٠١

١١٤ - مطر، محمد وشوقي، طبع في ١٩٠١، ص ١١٠ - ١١١ - ١١٢ - القاهرة، المصنوعات المسرحية، طبع في ١٩٠١

١١٥ - الترجمة الموسومة، موسوعة، طبع في ١٩٠١، ص ١١٠ - ١١١ - ١١٢ - القاهرة، المصنوعات المسرحية، طبع في ١٩٠١

١١٦ - مجلة المصنوعات المسرحية، طبع في ١٩٠١، ص ١١٠ - ١١١ - ١١٢ - القاهرة، المصنوعات المسرحية، طبع في ١٩٠١

١١٧ - أنجا ابتوز، الرقص والتشويق، طبع في ١٩٠١، ص ١١٠ - ١١١ - ١١٢ - القاهرة، المصنوعات المسرحية، طبع في ١٩٠١

١١٨ - باتريس باهي، قاموس المسرح، طبع في ١٩٠١، ص ١١٠ - ١١١ - ١١٢ - القاهرة، المصنوعات المسرحية، طبع في ١٩٠١

١١٩ - ب. باهي، المرجع نفسه، طبع في ١٩٠١، ص ١١٠ - ١١١ - ١١٢ - القاهرة، المصنوعات المسرحية، طبع في ١٩٠١

١٢٠ - انظر شيلدون تشيني، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، طبع في ١٩٠١، ص ١١٠ - ١١١ - ١١٢ - القاهرة، المصنوعات المسرحية، طبع في ١٩٠١

١٢١ - هينو باندولفي، تاريخ المسرح، طبع في ١٩٠١، ص ١١٠ - ١١١ - ١١٢ - القاهرة، المصنوعات المسرحية، طبع في ١٩٠١

١٢٢ - وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٨١، ص ١١٠ - ١١١ - ١١٢ - القاهرة، المصنوعات المسرحية، طبع في ١٩٠١

١٢٣ - أ. بتي، الحياة في الدراما، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، طبع في ١٩٠١، ص ١١٠ - ١١١ - ١١٢ - القاهرة، المصنوعات المسرحية، طبع في ١٩٠١

١٢٤ - باندولفي، مرجع سابق، طبع في ١٩٠١، ص ١١٠ - ١١١ - ١١٢ - القاهرة، المصنوعات المسرحية، طبع في ١٩٠١

١٢٥ - جوتيه، الكرستفال الروماني، طبع في ١٩٠١، ص ١١٠ - ١١١ - ١١٢ - القاهرة، المصنوعات المسرحية، طبع في ١٩٠١

١٢٦ - أكرمان، أحاديث مع حوته، طبع في ١٩٨١، ص ١١٠ - ١١١ - ١١٢ - القاهرة، المصنوعات المسرحية، طبع في ١٩٠١

١٢٧ - يان كوت، شكسبير معاصرة، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، طبع في ١٩٨٠، ص ١١٠ - ١١١ - ١١٢ - القاهرة، المصنوعات المسرحية، طبع في ١٩٠١

١٢٨ - يان كوت، المرجع السابق، ص ١٠٨، طبع في ١٩٨٠، ص ١١٠ - ١١١ - ١١٢ - القاهرة، المصنوعات المسرحية، طبع في ١٩٠١

١٢٩ - انظر ميسر لوي، مؤثر الكوميديا الإيطالية، ترجمة صفوح عدوان وعلي كنعان، دمشق، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، ١٩٦٧، ص ١١٠ - ١١١ - ١١٢ - القاهرة، المصنوعات المسرحية، طبع في ١٩٠١

١٣٠ - مولدوتسوف، الكوميديا ديلازني، طبع في ١٩٦٧، ص ١١٠ - ١١١ - ١١٢ - القاهرة، المصنوعات المسرحية، طبع في ١٩٠١

- ١٣٦ - كولش. حول المروية الاحترافية لغفاني كريس. منشورات جعند...
 لينغراو. ١٩٨٧. ص ١٣٦.
 ١٣٧ - م. ياضقن. قاموسا رابليه... مرجع سابق ص ١٣٧.
 ١٣٨ - منير جليل. في الفن المسرحي. مرجع سابق. ص ١٣٨.

القسم الثاني

(٥)

- ١٣٩ - برونو. النملة المتحونة. مرجع سابق. ص ١١٥.
 ١٤٠ - كينيث ميوار. مقدمة مسرحية مكث. و تنكيب. ترجمة احمد ابراهيم ج...
 بيروت. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ١٩٨٠. ط ٢.
 ١٤١ - برونو: النقطة المتحونة. المرجع نفسه.
 ١٤٢ - راجع بالنسبة لمصطلح الإلهام. المعجم الفلسفي - مرجع سابق.
 ١٤٣ - أوجستو بوال المسرح والمنهج أو فوس قرع الرغبة. مرجع سابق ص ٢٣.
 ١٤٤ - باشلار. جمالية المكان. ترجمة غالب طلسا. بيروت. المؤسسة الجامعية للدراسات
 والنشر. ط ٢. ١٩٨٤.
 ١٤٥ - باشلار. جدلية الزمن. ترجمة خليل احمد خليل. بيروت. المؤسسة الجامعية
 للدراسات والنشر. ط ١. ١٩٨٢.
 ١٤٦ - قاموس المصطلحات الفلسفية... مرجع سابق... مادة إيقاع.
 ١٤٧ - جانتشف: الوعي والفن. ترجمة ع. غزال نبوق. الكويت. سلسلة عالم المعرفة. عدد
 فبراير ١٩٩٠.
 ١٤٨ - نقلا عن يانريس باقي. قاموس المسرح. مرجع سابق.
 ١٤٩ - موسوعة علم النفس. د. كمال دسوقي. مرجع سابق. ص ١٩٥٥.
 ١٥٠ - المعجم الفلسفي. مرجع سابق.
 ١٥١ - جانتشف: الوعي والذمن. مرجع سابق.
 ١٥٢ - هـ. بروب. الجدور التاريخية للحكايات الخرافية. مرجع سابق.
 ١٥٣ - أسس علم الجمال. مجموعة من العلماء السوفييت. ترجمة: د. هزاد مرعي
 بيروت - دمشق. دار المازاني - دار الجماهير. ١٩٧٨. ج ١... وفي هذا المعنى يؤكد
 جانتشف: أن الإنسانية وهي تكتسب شكلا أكثر رقا وتمقيدا من أجل التمييز عن
 جوهرها، الذي تعقد... إنما تفقد في الوقت نفسه الرغبة والقدرة على التعبير عن



- عصية بائس - سلسلة - يحضر فيه الأستاذ الدكتور محمد عبد الحليم -
 ١٥٠ - لا يصدى، جلد ١، فؤاد، ص ١٠٠
 ١٥١ - مديون ديم، مرجع سابق ص ١٠١
 ١٥٢ - ديدان الدمع، مرجع سابق ص ١٠٢
 ١٥٣ - ديدان الدمع، مرجع سابق ص ١٠٣
 ١٥٤ - ديدان الدمع، مرجع سابق ص ١٠٤
 ١٥٥ - ديدان الدمع، مرجع سابق ص ١٠٥
 ١٥٦ - ديدان الدمع، مرجع سابق ص ١٠٦
 ١٥٧ - ديدان الدمع، مرجع سابق ص ١٠٧
 ١٥٨ - ديدان الدمع، مرجع سابق ص ١٠٨
 ١٥٩ - ديدان الدمع، مرجع سابق ص ١٠٩
 ١٦٠ - ديدان الدمع، مرجع سابق ص ١١٠
 ١٦١ - ديدان الدمع، مرجع سابق ص ١١١
 ١٦٢ - ديدان الدمع، مرجع سابق ص ١١٢
 ١٦٣ - ديدان الدمع، مرجع سابق ص ١١٣
 ١٦٤ - ديدان الدمع، مرجع سابق ص ١١٤
 ١٦٥ - ديدان الدمع، مرجع سابق ص ١١٥
 ١٦٦ - ديدان الدمع، مرجع سابق ص ١١٦
 ١٦٧ - ديدان الدمع، مرجع سابق ص ١١٧
 ١٦٨ - ديدان الدمع، مرجع سابق ص ١١٨
 ١٦٩ - ديدان الدمع، مرجع سابق ص ١١٩
 ١٧٠ - ديدان الدمع، مرجع سابق ص ١٢٠

(٦١)

- ١٦١ - جوليان هيلتون، نظرية العرض المسرحي، ترجمة - بهار صليحة القاعود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥، ص ١٠٠.
 ١٦٢ - باغدي، قاموس المسرح، مرجع سابق.
 ١٦٣ - توفيق عوف، مرآة المسرح، مركز، ص ١٠١.
 ١٦٤ - جيمس روث إيفانز، المسرح التحريبي من ستانيسلافسكي إلى اليوم، ترجمة - فاروق عبد القادر القاهرة، دار الفكر المعاصر، ١٩٧٩، ص ١٠٢.
 ١٦٥ - ك. ستانيسلافسكي، إعدام الدور المسرحي، ترجمة - د. شريف شاكور، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، ١٩٨٢، ص ١٠٣.
 ١٦٦ - ماجرشاك، نظرية المسرح الحديث، ترجمة - محمد عزيز وطعت، القاهرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٤، ص ١٠٤.
 ١٦٧ - ستانيسلافسكي، إعدام الدور، مرجع سابق، ص ١٠٥.
 ١٦٨ - ستانيسلافسكي، إعدام الممثل في الملائكة الإبدائية، ترجمة - د. شريف شاكور، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٧.
 ١٦٩ - نقلا عن إيجنتي، مرجع سابق، ص ١٠٦.
 ١٧٠ - جوليان هيلتون، ص ١٠٣.
 ١٧١ - نقلا عن إيجنتي، الحياة في المسرح.
 ١٧٢ - باغدي، قاموس المسرح، مرجع سابق.



- ١- تأليف: نشر من تأليف م. سراج السراج نفسه
٢- تأليف: تأليف سراج السراج نفسه
٣- تأليف: تأليف سراج السراج نفسه [١٩٢٩-١٩٣٠] - نشر من تأليف سراج السراج نفسه
٤- تأليف: تأليف سراج السراج نفسه
٥- تأليف: تأليف سراج السراج نفسه
٦- تأليف: تأليف سراج السراج نفسه
٧- تأليف: تأليف سراج السراج نفسه
٨- تأليف: تأليف سراج السراج نفسه
٩- تأليف: تأليف سراج السراج نفسه
١٠- تأليف: تأليف سراج السراج نفسه
١١- تأليف: تأليف سراج السراج نفسه
١٢- تأليف: تأليف سراج السراج نفسه
١٣- تأليف: تأليف سراج السراج نفسه
١٤- تأليف: تأليف سراج السراج نفسه
١٥- تأليف: تأليف سراج السراج نفسه
١٦- تأليف: تأليف سراج السراج نفسه
١٧- تأليف: تأليف سراج السراج نفسه
١٨- تأليف: تأليف سراج السراج نفسه
١٩- تأليف: تأليف سراج السراج نفسه
٢٠- تأليف: تأليف سراج السراج نفسه

W

- ١٧٢ - رثو المسرحية. ترجمة د. سامية أحمد. القاهرة. دار النهضة العربية.
١٩٧٢.
- ١٧٣ - عفيف موسى. جماعية الفن العربي. الكويت. سلسلة عالم المعرفة.
فبراير ١٩٧١. ص ٦٧.
- ١٧٤ - يوجينو باربا. الترويض السرح. مقال. ترجمة. فؤاد الأسدي. مجلة الحياة
المسرحية. دمشق. العدد الأول ١٩٨٤. ١٨٨.
- ١٧٥ - أنطونيونيون باوزر. المرجع نفسه. ص ٢٢٥.
- ١٧٦ - قاموس علم الاجتماع: تحرير د. عاطف غيث. القاهرة. الهيئة المصرية العامة
للكتاب. ١٩٧٩.
- ١٧٧ - نشأ عن قاموس علم الاجتماع. المرجع السابق.
- ١٧٨ - راجد باربا. مرجع سابق. ص ١٨٨.

- ١٩٣ - ك. بييج: لاسار وروموز. مرجع سابق ص ٢٦.
- ١٩٤ - م. ج. ماركيز: العنق والفترة لرجعة في بلاد وكري. المجلد ١ ص ١٢٤.
- ١٩٥ - م. ج. ماركيز: المرجع السابق.
- ١٩٦ - م. السراج وقرينة: مرجع سابق.
- ١٩٧ - م. السراج وقرينة: مرجع سابق.
- ١٩٨ - م. السراج وقرينة: مرجع سابق.
- ١٩٩ - م. السراج وقرينة: مرجع سابق.
- ٢٠٠ - م. السراج وقرينة: مرجع سابق.
- ٢٠١ - م. السراج وقرينة: مرجع سابق.
- ٢٠٢ - م. السراج وقرينة: مرجع سابق.
- ٢٠٣ - م. السراج وقرينة: مرجع سابق.
- ٢٠٤ - م. السراج وقرينة: مرجع سابق.
- ٢٠٥ - م. السراج وقرينة: مرجع سابق.
- ٢٠٦ - م. السراج وقرينة: مرجع سابق.
- ٢٠٧ - م. السراج وقرينة: مرجع سابق.
- ٢٠٨ - م. السراج وقرينة: مرجع سابق.
- ٢٠٩ - م. السراج وقرينة: مرجع سابق.
- ٢١٠ - م. السراج وقرينة: مرجع سابق.
- ٢١١ - م. السراج وقرينة: مرجع سابق.
- ٢١٢ - م. السراج وقرينة: مرجع سابق.
- ٢١٣ - م. السراج وقرينة: مرجع سابق.
- ٢١٤ - م. السراج وقرينة: مرجع سابق.

- ٢١٤ - جاز بومبيو - مسرحية المسرح، ج ١ ص ٢٨٤.
- ٢١٥ - ماريا - عمدة - تدقيق (الترتيب) المسرح | ترجمته - قس
السابق بيروت - دار النشر - ١٩٣٥ ط ١
- ٢١٦ - عوان الساجد - سلافيكي والمسرح العربي مرجع سابق ص ١١٠
- ٢١٧ - ج م - براديلي - سلافيكي الاسدي، مقال ايجي باربا ومسرح
رشتق، مجلة الحياة مسرحية عدد ١٩٦١
- ٢١٨ - لاميري - فنون الرقص السلطوني، مقال ضمن كتاب: الاتجاه الجديدة للرقص
مرجع سابق
- ٢١٩ - انظر هواز الساجر - سلافيكي والمسرح العربي، مرجع سابق.
- ٢٢٠ - انظر ايضا د. محمد يوسف نجم، المسرحية في الالف العربي الحديث، بيروت،
دار الثقافة، ١٩٨٠ ط ٣
- ٢٢١ - هواز الساجر، مرجع سابق، ص ٩٨.
- ٢٢٢ - محمد عبد الواحد حجازي: موقف الإسلام من الفنون، القاهرة، الهيئة المصرية
للغامة للكتاب، المكتبة الثقافية ١٩٨٤ ص ٤٨
- ٢٢٣ - د عبد المنعم تليمة مقدمة في نظرية الأدب، القاهرة، دار الثقافة، ١٩٧٣،
ص ١٥٤.
- ٢٢٤ - نقلا عن محمد عزيز الإسلام والمسرح، ترجمة، د رفيع الصبان، القاهرة، كتاب
الهلل، أبريل ١٩٧١ ص ٢٩
- ٢٢٥ - ماريا كليل، نقلا عن هواز الساجر، مرجع سابق.
- ٢٢٦ - جوليان هيلتون: نظرية العرض المسرحي، مرجع سابق.
- ٢٢٧ - انظر بيان مسرح السراشق، مجلة اتيمان، الكويت، عدد ٢٢٩، أبريل ١٩٨٤.
- ومن جماعة السراشق يمكن مراجعة المقالات والأبحاث المنشورة، التي كتبها عدد
من النقاد والباحثين المرمين عنها، ومنها - على سبيل المثال لا الحصر -
د عادل المليمي، يحدث في قريش الآن، مجلة المسرح، القاهرة، العدد ٢٢،
مارس ١٩٨٤.
- د أحمد العشري، يحدث في قريش الآن وقصية الشكل، مجلة المسرح،
القاهرة، العدد ٢٣، مايو ١٩٨٤
- د أحمد الحوئي: الموجة الجديدة في المسرح العربي، الظليعة الأنسية،
مقداد، العدد ٦، يونيو ١٩٨٥.



- مصطفى زحمتاني - نظير مسرح العربي في المسرح - لبنان - مجلة البيان الكويت، العدد ٢٢٤، سبتمبر ١٩٨٥.
- حشد عبد الطيف رمضان: محاولات البحث عن قداسة في عربي - البيان الكويت، العدد ٢٢٤، أكتوبر ١٩٨٥.
- مصطفى الحواشدة - البحث عن مسرح (أو المسرح العربي) مشكلة تهيبة - عالم الفكر الكويت العدد السابع عشر - آذار ١٩٨٦.
- أحمد العشري - محطات المسرحية وقضية المرأة العربية - البيان الكويت - العدد ٢٢٤، أكتوبر ١٩٨٥.
- شريفة عبد الكريم - البحث في الحكايات في التراث الشعبي وأثره في المسرح العربي المعاصر، بغداد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٩.
- ٢٢٩ - انظر مثلاً دراسات إدراجية الأنثى - الآخر، والبحث في تقنية الممثل العربي، مجلة عالم الفكر - الكويت، المجلد الخامس والعشرون، العدد الأول - سبتمبر ١٩٨٦.
- ٢٣٠ - بولك، المصاحبة الفارعة، مرجع سابق.



الكتاب في سطور

د. صالح سعد

* من مواليد القاهرة ١٠ أكتوبر ١٩٤٦م.

* مخرج وباحث مسرحي. وكاتب... كما يعمل حالياً مديراً لتحرير مجلة أفاق المسرح التي تصدر في القاهرة عن هيئة قصور الثقافة.

* حصل على دبلوم الدراسات العليا في الفنون الشعبية - من أكاديمية الفنون بالقاهرة (١٩٨٥).

* مؤسس ورئيس جماعة «السرادق» المسرحية (أسست ١٩٨٥).
* له العديد من الدراسات، والمقالات النقدية، والترجمات المنشورة، وكذا المسرحيات، في الدوريات والمجلات والصحف المصرية والعربية.



الجغرافيا السياسية

الاقتصاد العالمي، الدولة القومية، المحليات

تأليف: بيتر تايلور

كولين هالنت

ترجمة: عبد السلام رضوان

د. إسحق عبيد

* حصل على درجة دكتوراه الفلسفة Ph.D في علوم الفن (المسرح) عن أطروحته المعنونة «تقاليد الكوميديا الشعبية والمسرح المصري الحديث» عام ١٩٩٢ - من أكاديمية سان بطرسبرج للمسرح والموسيقى والسينما (ليجتيك سابقاً) - روسيا.



* عمل - لامية - مدرسة للمعلمين بالاردن - في معهد العاليين لتعليم
المسرحية في الكويت.

صدر له :

* كتاب: حيث خرقنا الحوكمة - - - - - ذات هي تحرير الحركي والبرص
- الهيئة العامة لتصور الثقافة - القاهرة - ١٩٩٥

* كتاب: قتاليد الكوميديا شعبية وثقافة - القاهرة، ١٩٩٥
يصدر له أيضا

* ديوان شعر مضامير من ديوان الفجر، - طبعة خاصة، القاهرة،
١٩٩٥.

* أيام القرية الأخيرة، ثلاث روايات قصيرة (من ادب المسيرة
الذاتية)، القاهرة، دار الحضارة، ١٩٩٩.



سلسلة عالم المعرفة

تتبع المعرفة، سلسلة كتب ثقافية تصدر هي مطبع كل شهر مبدئي
عن جسر الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت. وقد صدر
العدد الأول منها في شهر يناير العام ١٩٨٨.

تهدف هذه السلسلة إلى تزويد القارئ بعادة جيدة من الثقافة
تتاصر جميع فروع المعرفة، وكذلك بطله بأحدث البحوث الفكرية
والثقافية المعاصرة، ومن الموضوعات التي تعالجها تأليف وترجمة:

١. الدراسات الإنسانية: تاريخ، فلسفة، أدب الرحلات، الدراسات
الحضارية، تاريخ الأفكار.

٢. العلوم الاجتماعية: اجتماع، اقتصاد، سياسة، علم نفس،
جغرافيا، تخطيط، دراسات استراتيجية، مستقبلات.

٣. الدراسات الأدبية واللغوية: الأدب العربي، الأدب العالمية،
علم اللغة.

٤. الدراسات الفنية: علم الجمال وفلسفة الفن، المسرح، الموسيقى،
الفنون التشكيلية والفنون الشعبية.

٥. الدراسات العلمية: تاريخ العلم وفلسفته، تبسيط العلوم
الطبيعية (فيزياء، كيمياء، علم الحياة، فلك)، الرياضيات
التطبيقية (مع الاهتمام بالحيوانات الإنسانية لهذه العلوم)،
والدراسات التكنولوجية.

أما بالنسبة لنشر الأعمال الإبداعية، المترجمة أو المؤلفة، من شعر
وقصة ومسرحية، وكذلك الأعمال المتعلقة بشخصية واحدة بعينها
عندنا أمر غير وارد في الوقت الحالي.